U d'/of OTTAWA
39003001847358

PRÉFACES POUR DES MUSICIENS

HENRY MAUBEL

(MAURICE BELVAL)

PRÉFACES POUR DES MUSICIENS

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
U Ottawa
LIBRARY ANNEX

PARIS :
FISCHBACHER, 33, rue de Seine

BRUXELLES :
SCHOTT FRÈRES

LEIPZIG :
OTTO JUNNE

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
U Ottawa
LIBRARY ANNEX

Universitas
BIBLIOTHECA

ML
60
.B46
1899

Je dédie ces études

à

JOSEPH DUPONT

au

maître-interprète des symphonistes modernes

en signe d'admiration

et de reconnaissance amicale.

H. M.

Ces préfaces ne sont ni assez méthodiques, ni assez complètes pour être des études. Elles avertissent ceux qui viennent écouter. Elles proposent de sobres synthèses ou des fragments de pensée à ceux qui veulent entendre. Elles s'efforcent de faire rayonner sur les œuvres sensibles quelque chose de la vie essentielle des hommes. Elles ne prétendent pas à fixer le sens des œuvres. Elles se placent au levant des œuvres, afin d'orienter du plus haut qu'elles peuvent ceux qui s'y aventurent.

En les lisant, qu'on songe à cette parole d'Eusebius sur l'aveugle du porche de la cathédrale de Strasbourg : « Qui le blâmera de ne trouver rien à dire s'il se découvre religieusement quand les cloches sonnent?... »

Comment nous entendons la musique

Nous entendons peu la musique comme il faut qu'on l'entende. Lisez ce mot à deux degrés. Pour bien entendre, il faut mettre en harmonie tous les organes, il faut que « l'autre tympan », la petite plaque sonore qui vibre au fond de l'être, retentisse des sons qui frappent notre oreille.

Deux veilleurs dans une forêt : l'un est à la lisière éclairée où tout ce qui passe le tient en éveil ; l'autre est au plus épais et au plus sombre des fourrés. Ils ne peuvent pas se voir, mais ils se hèlent à intervalles égaux, et, d'un cri mélodieux et

cadencé comme un chant qu'eux seuls savent et reconnaissent, ils s'entretiennent de loin ; ainsi, celui qui est à la lisière où l'on passe, n'oublie pas celui qui est dans la solitude de la forêt et le garde de se laisser aller à une trop dissolvante rêverie ou même à un sommeil qui pourrait être la mort. Où voyez-vous, d'habitude, dans nos façons d'entendre la musique qu'on s'inquiète sérieusement de cette relation et qu'on entretienne l'acoustique de l'être ?...

Il y a des gens qui écoutent la musique avec curiosité, comme si elle était faite des rumeurs bariolées d'une foule qui passe.

Il y en a qui la guettent comme on guette le cri du marchand de primeurs pour savoir ce qu'il vend.

Il y en a qui la goûtent et s'en caressent comme d'un arome ou d'une saveur. Ce sont ceux qu'on appelle généralement « les gens qui aiment la musique ». Ce sont les *dypsomanes* de la musique. Ils constituent évidemment la matière à musiciens, puis-

qu'à la base de toute sensibilité musicale il y a une sensualité musicale; mais il faudrait les guérir de leur maladie par des moyens homéopathiques : de la musique par la musique; leur maladie n'est pas le contraire de la santé; c'est une santé qui a mal tourné. On pourrait dire cela de toutes les maladies. En un mot, à ces gens qui ont extraordinairement le goût de la musique et qui en abusent, il faudrait apprendre à en user. J'estime que ces gens-là forment la meilleure partie de notre public musicien; c'est d'eux que ce public vit, ils en sont la substance.

Comment les traite-t-on? On les gorge et on les sature de sonorités diverses et excessives sans demander s'ils sont conditionnés pour s'assimiler seulement le quart de ce qu'on leur apporte.

Dans cet état, la musique échauffe sans exalter. C'est une opération qui ne se fait qu'à moitié; c'est littéralement une mauvaise digestion pour l'être. L'âme non

avertie ou point disposée, n'opérant pas la réaction spirituelle attendue, la musique tombe lourdement dans les sens et provoque une excitation suivie de torpeur qui n'est pas du tout ce qu'on souhaite.

J'ai dit « l'âme avertie et disposée ».

Un exemple : à une récente série de conférences accompagnées d'auditions musicales, on a pu remarquer un effet de transformation du milieu par la pensée que le conférencier y faisait planer. L'attente des œuvres était autre que de coutume, plus profondément intéressée ; les silences n'étaient point ceux d'une salle de concert habituelle. Les silences ont leurs aspects, il y a des silences qui rient et des silences qui songent ; c'était ici un silence éclairé, un silence de bonnes volontés, heureuses de s'être élevées dans l'intellection et d'autant plus sensibles.

Une analogue influence sur les interprètes en plus profond recueillement de lumière

et d'énergie intensifiait l'expression et l'impression.

Le public est toujours heureux de plus d'air et de plus de clarté. C'est l'effort pour monter qui le rebute. Mais qu'on l'aide ! La musique en est à un degré de développement matériel qui nécessite un peu de répit. Taillez ici un palier où l'on puisse s'asseoir et réfléchir sur ce qu'on éprouve. Si la musique est par nature un art de perception directe, immédiate, il doit s'épanouir jusqu'au fond de l'être. Mais la tension nerveuse de l'attente met l'âme dans un état de veille aiguë, supralucide, et c'est ainsi que penser nous prépare à entendre. Pensons d'avance au printemps, pour jouir de toute son efflorescence; et pour recueillir de plus vibrants mirages, frottons un peu le miroir.

On ne devrait point aller entendre une page de musique sans avoir lu une page d'un livre, car c'est comme si l'on se jetait à l'eau la peau froide : on en revient

plus transi qu'avant, plus pauvre de vie. Les expressions d'art s'articulent l'une à l'autre. Dans tout ce qui tient à la culture, au développement de l'être, il faut préparer les modulations. La jouissance n'est rien autre qu'un phénomène de développement et d'évolution. Il faut que la jouissance sublimée que nous procure l'art soit profonde; elle correspond à une modulation de l'être. L'art est intégral comme la vie. On ne peut pas en isoler les aspects sans le déformer. On sait pourquoi la musique et les musiciens devinrent, à une certaine époque et pour longtemps, tout à coup si difformes.

Nous sortons de cette crise dont le public se ressent lamentablement. Grâce à Wagner, poète par les actes et les paroles, la musique revient vers la poésie, sa grande sœur, et se retrouve en elle, et ce n'est pas seulement un procédé dramatique, notez-le; c'est un prodige esthétique où retentit je ne sais quel passionnant phéno-

mène de vie. La musique, arrivée à un apogée de richesse et de puissance expressive, traverse une zone de clarté. C'est le brusque jaillissement du soleil sur la mer tourmentée qui fait éclater en synthèse toutes les couleurs du prisme, et l'on voit se rétablir l'orientation du courant.

Les spécialisations et les délimitations appartiennent à l'ère d'enquêtes positives et détaillées qui finit; notre rôle est de regrouper les facultés; nos aspirations et tous les courants adventices que nous appelons des occasions nous l'indiquent. Les peuples se fusionnent et réunissent les qualités actives qui leur sont propres, et ce n'est pas un des faits les moins curieux de l'époque que ce rapprochement spirituel de deux peuples où se polarisaient respectivement le génie littéraire et le génie lyrique, peuples aux tempéraments opposés, on peut dire hostiles, et dont, à cause de cela même, le rapprochement est significatif et l'union sera créatrice. Voit-on la

portée du vœu de Wagner, ce vœu qu'on rabaissait au niveau d'une ambition personnelle et qui ne tendait qu'à cette union pour l'art?...

L'art trahit aujourd'hui un splendide mouvement humain qui se réalisera peut-être socialement beaucoup plus tard.

Ceci n'est pas pour prophétiser des événements déjà présents à tous les hommes qui voient, mais pour qu'on s'entr'aide à reconnaître et à propager cette action synthétique de l'art dont la musique est le feu central, est la lumière occulte. Une flamme couche et berce ses reflets à l'eau noire; notre instinct la pressent bonne; il faut que nous sachions qu'elle vient d'un phare caché dans les terres. Laissons-nous voguer vers le reflet et nous apercevrons bientôt le phare et le fort au détour de la ligne des côtes.

La musique en ces temps où elle a acquis toute sa force, joue un grand rôle d'initiatrice, et c'est déjà beaucoup de l'avoir

accueillie et interprétée toute selon la lettre. Allons-nous prolonger cette interprétation selon l'esprit? Il y a des symptômes d'une tendance à cela. Dans l'actuelle effervescence d'art en France, dans le mouvement des jeunes lettres en sympathie avec le mouvement littéraire d'ici, on s'inquiète de l'essence de la musique, de son essentielle contribution au jeu des forces esthétiques. Descendues des livres de philosophes, les pensées sur la musique naguère trop détachées du réel, s'humanisent et s'enquièrent de ce qui vraiment fait vivre la musique dans la nature et dans les œuvres; et tout cela vient au public, afin de l'aider à mieux comprendre comment un chant est en affinité avec des images et des pensées, et quelle place il occupe dans l'organisme esthétique.

Des salons d'art contemporain, maisons d'intimes fêtes spirituelles où l'on s'efforce chaque année de représenter harmoniquement cet organisme, nous ont montré

comment se gradue la théorie des arts plastiques et musiques. J'y ai observé qu'après un entretien littéraire on éprouve une peine à regarder des images. L'esprit s'est concentré ; ses regards vont à la vie interne ; le corps échappe à celui que la pensée obsède ; mais quand l'esprit a traité des idées jusqu'à en épuiser momentanément le sujet, la musique vient ineffablement résoudre le problème spirituel et accomplir la communication de l'être avec le mystère.

Regarder d'abord des images, causer et lire, puis chanter, voilà donc l'ordre selon lequel se graduerait notre méditative ascension de la beauté connue à la beauté inconnue, de l'humaine beauté à la divine qui nous sollicite.

Le jeu mystérieux et sublime de la musique vaudrait d'être abordé avec un peu plus de piété. Les hommes vont souvent vers la musique avec leur instinct tout court ; ils ont pour elle des effusions

de chien qui retrouve sa maîtresse, et le bruit dont ils l'accueillent n'est pas si loin de ressembler au bruit des aboiements.

On peut les remettre en état d'attention et, pour employer un mot dont le sens mystique convient à l'art comme à la religion, en état de grâce. On le pourrait surtout en conditionnant mieux les auditions de musique. Ma proposition se précisera d'elle-même quand j'aurai cité, comme des inconvénients majeurs au bon effet de la musique, l'aspect de la cuisine orchestrale, toute cette instrumentation de gestes techniques qui empêche l'auditeur de se spiritualiser, l'éclairage excessif des salles qui rend pénible la concentration de l'être, aussi la surcharge des programmes disparates où s'entassent bout à bout des œuvres sans intervalles pour qu'on y songe et qu'on se les assimile; on ne se dit pas non plus qu'un titre et le nom d'un auteur peut-être inconnu

préviement insuffisamment la sensibilité des auditeurs. C'est comme si on les introduisait dans une forêt en pleine nuit.

Août 1895.

Préface à la Musique de Piano de Schumann

Le nom de Schumann est classique. Pourtant Schumann est peu connu. On pourrait compter les musiciens qui se sont inquiétés de la raison poétique de son œuvre.

Ces notes d'histoire psychologique éclaireront peut-être les praticiens qui se sont rompus les doigts aux *Études symphoniques*, aussi bien que les dilettantes qui ont applaudi le *Soir* dans les salons.

Ces notes ne concernent que la musique de piano ; elles furent écrites pour servir de préface à une audition (1), puis complétées.

(1) Audition de Mme Eugénie Dietz.

Elles généralisent et n'analysent pas. Je n'y ai souligné quelques-unes des œuvres de Schumann que pour marquer les étapes de son évolution.

***

En marge de son œuvre de musicien, œuvre si spontané qu'il semble une autobiographie lyrique, Schumann a laissé des fragments littéraires qui composent le journal de sa vie de poète.

Ce sont des articles d'esthétique et des lettres (1), où éclatent en couleurs intellectuelles ces caprices d'émotion et de rêve qu'il a cristallisés dans sa musique.

Dès son adolescence Robert Schumann écouta son âme et devina qu'un monde d'harmonies était la source et le but de sa sensibilité (2).

Jusqu'alors il avait été espiègle. Mais voici que sa nature s'arrête, hésite à la sensation

(1) *Briefe* et *Jugendbriefe*. Chez Breitkopf, Leipzig.

(2) Lire la biographie de Schumann, par J. von Wasielewski.

d'un événement mystérieux : l'âme jeune qui dormait insouciante en lui s'est éveillée; elle va vivre. L'enfant s'est mis à penser; quelque chose de nouveau l'a frôlé; il a senti la caresse du rêve.

Les sons dont le coloris l'amusait retentissent en paroles qui montent du fond de son être et qui l'étonnent; des figures vivantes s'en dégagent et des voix qui l'interrogent sur sa destinée.

Il est remarquable que la vocation du musicien se déclare à cet instant de puberté spirituelle, à ce tournant du chemin d'où l'on aperçoit, dans la brume blanche du matin, l'horizon.

C'est que, pour lui, la musique devait être autre chose qu'un art de sensations.

La délicieuse *Suite* où il a esquissé des souvenirs d'enfance s'arrête à une pièce qu'il intitule : *Le Poète parle*. C'est, dans un registre plus grave, dans une tonalité plus robuste et en quelque sorte plus réelle, une phrase, une phrase insistante qui se répète et s'élève sur un flot d'arpèges calmes vers sa pensée, et cette phrase douce, d'une dou-

ceur maternelle, semble lui dire : « Ecoute! Il y a autre chose que l'île heureuse de l'enfance où l'on joue au cheval de bois, où l'on a peur des revenants, où l'on voit le paradis en songe... »

Cette phrase, en parenté avec un thème de la *Kreisleriana,* les intimes de Schumann l'entendront; elle note un instant décisif de crise et de modulation.

Du repli de terrain qui l'abritait l'enfant a couru, en jouant, sur la dune et il a vu la mer. Dès cet instant il se ferme à l'existence. Ceux qui l'entourent s'étonnent de sa passiveté et de son silence. Ils ne savent pas que ses yeux se voilent parce qu'il a vu en lui; ils ne comprennent pas que, désormais, c'est la vie intérieure qui le sollicite et que, sous cette immobilité apparente, il tend de toute son ardeur à la saisir et à la dégager.

« On ne peut poursuivre assez silencieusement son but », dit Schumann, et cette parole est un portrait moral. Elle caractérise un esprit où toute la vie se recueille et se concentre en rêves que la musique réalisera.

Depuis qu'il a reconnu comme les mouvements de l'âme se fixent naturellement en formes lyriques, il écoute la voix secrète qui lui enseigne à parler *son* langage. Aucune âme n'est plus active que la sienne. Lisez la sonate en *sol* mineur, les *Novelettes,* la *Kreisleriana*, vous entendrez la vie intense qui l'agite. L'enfant turbulent de jadis est devenu un passionné à la façon de Werther (1); mais, sur ce passionné qui crée, veille un contemplatif dont l'œuvre est de transposer toute cette passion dans l'atmosphère où elle s'affine et se purifie.

C'est lui qui, d'une cueillette de fleurs vivaces, fait un lâcher de papillons aux ailes transparentes sur le ciel; c'est lui qui tisse avec des fils ténus et subtils le filet qui ramènera les papillons à terre sans qu'ils se sentent captifs; c'est lui qui construit à force de volonté cette courbe harmonieuse de rapports dont les deux termes sont l'*âme* humaine et l'*œuvre* humaine de Schumann.

Ces deux êtres de sa dualité psychique,

(1) Voir les *Intermezzi*, « meine Ruhe ist hin ».

ceux qui ont lu le *Carnaval* les connaissent : il les a nommés *Florestan* et *Eusébius*.

Avec le Schumann criticien apparaît entre eux, pour les accorder, une figure d'intelligence calme et de mesure : Maître Raro.

Maître Raro est le légendaire professeur de vérité dont il fallait bien souligner d'un trait d'ironie le bon sens, bien que ce fût un sens large fait de la pensée traditionnelle de la race. Quand Florestan et Eusébius publient dans leur journal des opinions contradictoires, c'est Maître Raro qui intervient pour décider entre eux. Il rassemble et sème dans la bonne terre allemande la graine qui s'envolerait à tous les vents de leur fantaisie. Il maintient en équilibre la passion et le rêve et les deux autres, malgré qu'ils s'en moquent un peu, l'aiment bien, parce qu'il est généreux et que sa vigueur est douce; parce que son jugement n'a rien de doctrinal et que sa sagesse consent à n'être faite que de reflets de vie dans la raison.

Lorsque Schumann arriva à l'école de Maître Raro, il se sentit un instant immobilisé entre la nature et l'art, paralysé par

le travail patient qu'on exigeait de l'artiste pour mettre en œuvre les élans fougueux du poète. Pourtant il apprit vite à discipliner sa personnalité sans la briser. C'est au sortir de cette école où il n'a pas désappris l'enthousiasme, qu'il recommande aux musiciens de se construire une écriture solide pour ne pas créer des ombres aux heures de solitude et de songe où le charme d'improviser les entraînera dans les cercles magiques de la vie intérieure. Et ce précepte indique les dispositions et le régime esthétique de l'artiste qui faisait de la lecture des œuvres de J.-S. Bach son réconfort et sa consolation.

***

Elles surgissent une à une et très naturellement ces trois figures, façons d'images parlantes qui sont les trois principaux aspects de l'âme de Schumann.

Elle prennent peu à peu pour lui et pour nous-mêmes, par la force de son œuvre, une valeur objective. Schumann en parle familièrement dans ses articles, dans ses lettres; il les met en scène dans un essai fantaisiste

qu'il écrivit pour révéler Chopin au public allemand et qui fut, je crois, son début littéraire (1).

Un jour que Schumann était au piano avec Florestan, Eusébius entre mystérieusement et, posant un cahier sur le pupitre, il s'écrie : « Chapeau bas, Messieurs, voici un génie ! » Il avait caché le titre du morceau. Schumann feuillette lentement le cahier, cherchant à reconnaître l'auteur aux signes vivants de l'écriture; mais il ne devine pas. Alors Eusébius se met à jouer. C'était la fantaisie sur un thème de *Don Juan*.

Dans l'animation de leur découverte les voilà tous qui se précipitent chez Maître Raro. Celui-ci les accueille en riant : « Je connais votre enthousiasme pour tout ce qui est nouveau. Apportez-moi tout de même votre Chopin un de ces jours... » Tandis que Schumann reste à causer avec lui, Eusébius sort en promettant d'apporter le

(1) *Schumann's sämmtliche Schriften über Musik.* Œuvre complète. Chez Breitkopf.

morceau le lendemain. Quant à Florestan qui, depuis quelque temps, n'avait pas de demeure, il s'en va sous les clartés de la lune par les ruelles gothiques et Schumann le retrouve, à minuit, étendu sur son canapé, les yeux clos et murmurant comme à travers un songe les impressions merveilleuses que l'œuvre de Chopin venait d'éveiller en lui.

On voit comme Schumann concevait tout en images et comme ses idées s'incarnaient en formes humaines, vivant les gestes, les mouvements, les attitudes de l'homme complexe qu'il était.

Cette faculté qu'il a d'extérioriser ses impressions est telle qu'à force de penser à un être il pense le toucher.

Il reçoit une lettre et il répond à la personne qui la lui écrivait : « Je vous ai vue riant, parlant, gesticulant. Votre lettre, c'était *Vous*. » Et en écrivant à une autre il mêle pour ainsi dire son milieu au sien : « Cinq heures viennent de sonner ; des troupeaux de nuages passent au ciel ; je ne vois pas votre chambre éclairée ; pourtant j'y découvre une forme délicate la tête plongée

dans les mains. Je vois à ses yeux douloureux qu'elle se demande si elle doit tenir encore aux choses qu'on appelle communément les plus sacrées : l'amitié et l'amour. Je voudrais m'approcher d'elle et lui baiser humblement les mains; mais elle se détourne... »

Le poète est peut-être celui qui croit profondément à ce qu'il ressent.

Eusébius, Raro, Florestan existent-ils ?... Schumann n'en doute pas. Ce sont des personnes qu'il voit à ses côtés.

Il leur parle et leur visage est attentif; dans ses promenades elles l'accompagnent en marchant avec précaution pour ne pas interrompre sa rêverie ..

Ce sont des âmes humaines capables d'émotion et de compassion, des âmes qui se colorent de ses espoirs, de ses désirs et de ses souffrances ; ce sont surtout des âmes fidèles : après avoir été les amies essentielles du poète pendant sa vie, du fond de l'œuvre où elles habitent maintenant, elles veillent sa pensée. Interrogez-les ; elles savent le sens caché et le mouvement intime de cette

musique; elles y ont collaboré et ce n'est pas sans raison que la première édition de la sonate en *sol* mineur fut publiée sous leur signature.

Quand Schumann dit : « Nous vivons un roman comme il n'y en a peut-être dans aucun livre », il fait allusion à ces figures originelles venant en sympathie avec toutes celles que lui suggère quotidiennement la vie. *Nous*, c'est lui et ceux qui rayonnent de lui, mais ceux de la vie extérieure en qui se reflètent ses aspirations entrent dans le cercle sans cesse agrandi de son rêve, de sorte que ce roman d'un être devient le roman d'un peuple.

A mesure qu'on y pénètre, on voit comme son esprit plus puissant absorbe davantage la vie contingente et la métamorphose.

Les choses et les hommes qui l'affectent, il les recrée ici dans leur essence. Au contact de son imagination tout se transforme et se transpose. Une force magnétique attire constamment vers son âme comme vers un foyer des figures nouvelles qui apportent un geste de joie ou de tristesse à l'harmonie de sa création. Les personnages se multiplient, le

paysage se développe, et ce n'est plus quelques êtres, c'est tout un peuple d'êtres qui se reconnaissent, s'appellent, s'assemblent pour une action héroïque ; c'est tout un monde qui se dispose, se gradue, se nuance selon les plans et la lumière en une synthèse de sensations et de visions où se joue une destinée infinie. Cette destinée est celle des Davidsbündler et l'œuvre de Schumann est leur légende.

***

Les Davidsbündler (1), on les connaît par le *Carnaval* et par les *Danses* qui portent leur nom. Il est naturel que le *Carnaval* soit parmi les œuvres les plus réputées de Schumann ; il y a réalisé par les formes de la pantomime et de la danse une représentation active d'idées et l'on y découvre, en une concrétion vive, toute sa personnalité sinon tout son génie.

Cette marche qui conclut par un rythme énergique aux divertissements du *Carnaval*, cette fresque résumant une série de croquis,

(1) Lire : GUSTAVE JANSEN, *Die Davidsbündler*, chez Breitkopf, à Leipzig.

c'est le final du ballet où les jeux libres de chaque personnage et de chaque groupe viennent se fondre dans une action commune, c'est la péroraison enthousiaste où les hypothèses et les doutes d'un instant cèdent à la joie d'agir, où les forces éparses se concentrent pour la célébration d'un idéal. Sous ses couleurs folles de mascarade, elle cache une ardeur de race. Aussi ne faut-il par confiner dans un rôle de fantoches les Davidsbündler qui la mènent.

Déjà dans les *Danses* publiées des années après le *Carnaval* en transition de la première à la deuxième manière de la musique de piano, les Davidsbündler prennent, sous l'influence du lied, un aspect très humain. Plus tard encore, devenus méditatifs, ils se voilent, ils s'effacent, mais ils ne meurent pas. Ils sont la troupe déguisée et masquée des êtres immortels qui habitent l'âme de Schumann et leur nom est un nom de guerre.

Le Davidsbund est une fédération plus mystérieuse que telle société secrète, car elle n'existe que dans l'imagination de son fondateur. C'est l'alliance de ceux qui se sont

voués à l'action héroïque pour l'art et qui, à l'exemple de David, combattent les Philistins. Le serment qui les lie c'est leur vœu d'artiste et leur manifeste tient en une phrase de la nouvelle gazette musicale : « Nous écrivons pour honorer l'art et non pour enrichir les marchands. »

Le Davidsbund (1) avait été inventé pour symboliser une conception nouvelle et en synthétiser les aspects. Si ses membres s'avisent tout à coup de sortir du nuage et de fonder un journal pour y défendre « leur esthétique », c'est qu'ils sont nécessairement révolutionnaires comme tous ceux qui revendiquent le droit de vivre et de rêver selon leur nature.

***

En considérant les choses d'un point de vue social, on pourrait dire qu'à cette époque l'art lyrique était en fâcheux état.

Toutefois, ce point de vue est secondaire et ce ne sont là que des causes superficielles

(1) Voir *Les Frères Sérapion* d'Hoffmann.

du soulèvement des musiciens de la « Jeune Allemagne ».

Les hommes ont beau faire des gestes, c'est le torrent qui bouscule les pierres et balaie les herbes folles du lit de la source.

La critique ne prépare pas ces mouvements; elle les signale; elle est l'instantané d'histoire qui se dégage spontanément des faits et, à la minute où elle nous touche, l'évolution s'est accomplie par la puissance des œuvres.

Les Davidsbündler sont une avant-garde spirituelle faite pour éclairer ceux qui manifestent par les œuvres. Armés des seules forces du rêve ils viennent moins préparer que reconnaître le terrain. Les paroles qu'ils envoient à la foule heurtent le mur de l'enceinte et retombent dans la vie intérieure et je crois que Schumann ne les fait parler que pour entendre l'écho de leur voix.

Le bruit de leurs paroles a pu ameuter les passants; mais de ce que ces paroles disaient les passants n'ont rien su et c'est ce qui a empêché un malentendu. Ces paroles de fantaisie et de critique imagée ne sont qu'un

premier état d'expression pour ce musicien que les mots devaient trahir. Pèlerin pieux et enthousiaste, à l'instant de partir il fait lever les barrières; mais ce n'est que pour ouvrir les voies de communication avec lui-même.

A l'époque de romantisme où nous sommes, la musique, libérée par Beethoven des conventions anciennes, était redescendue avec tout l'esprit du siècle vers la terre et vers les hommes, vers l'instinct et la passion; elle avait besoin de reprendre racine, de se refaire de la sève et du sang; elle aspirait à se réincarner.

En art, ces atterrissements sont courts, ces appétits vite satisfaits.

Weber et Schubert avaient passé, faisant la part large à la plastique et à la sensation, et l'esthétique des Davidsbündler, c'est déjà le retour de cette musique, nourrie de substance nouvelle, vers les régions métaphysiques; c'est une rénovation, dans les sphères libres, de la psychophonie pratiquée dogmatiquement naguère par les classiques.

Il importe de noter cela pour bien inter-

préter le réalisme de celui qu'on a pu appeler « un successeur de Beethoven » (1).

***

Réalisme ne dit pas *matérialisme*. Comparées aux thèses pathétiques que l'on composait dans une forme discursive et ornementale (2), ces œuvres-ci deviennent réalistes en ce qu'elles se modèlent à même la vie pour l'exprimer directement.

C'est le drame succédant à l'ode.

Schumann est un réaliste, parce qu'en lui le musicien n'exclut rien de l'homme, parce qu'il tire une harmonie de tout ce que lui suggère son activité d'être sensible et pensant. Mais gardons-nous d'assimiler sa musique à un art d'imitation lorsqu'elle réfléchit, en ses eaux profondes, des portraits et des paysages.

Tout ce qu'il y a ici d'apparences corporelles y prend l'inconsistance et l'étrangeté de mirages. Ce que ses rythmes, ses thèmes, ses

(1) Léonce Mesnard, *Robert Schumann*. Chez Durand, Paris.

(2) Exemple : Haendel.

accords font apparaître, ce sont les figures estompées qui s'éveillent en nous au retentissement de la vie extérieure. C'est une réfraction de toute la vie dans un monde spirituel dont la musique traduit immédiatement et parfaitement les formes.

A l'exemple de Schubert, Schumann accepta l'élément pictural dans sa musique. On dit que, tout jeune, il avait une facilité singulière à esquisser en traits lyriques les silhouettes de ses camarades de jeu, et il reconnaît que certaines images peuvent être traduites en musique avec une grande netteté descriptive. Lui-même raconte que, jouant une marche de Schubert à quatre mains, il demanda à son partenaire s'il n'y voyait pas passer des formes réelles et l'autre lui répondit : « Certainement, j'étais à Séville, au siècle dernier, parmi des dames se promenant en robe à traîne et des seigneurs portant l'épée et les souliers à boucles. »

Ce qui est remarquable, ajoute Schumann, c'est que nous étions d'accord jusque sur la ville!...

Faut-il noter qu'il ne mentionne qu'à titre

de curiosité ce genre de musique qui donna lieu à une « musique de genre »? Il s'intéresse à ceci comme à un procédé de métier dont il sut faire usage avec un sens très pur de son art.

Dans le *Carnaval,* où s'atteste le plus sa réceptivité et ce don d'observation vive si rare chez un musicien, la description demeure subjective. Tout de suite les apparences un peu crues de telles œuvres s'atténuèrent au feu de la lumière intérieure.

Si l'auteur du *Soir* et des *Scènes dans la forêt* est un passionné, curieux de sensations, ouvert à toutes les suggestions de la nature et prompt à s'y abandonner, il ne faut pas qu'on oublie que, dès qu'il s'exprime, il parle le langage absolu de la musique. Les images, qui abondent chez lui comme les pensées chez Beethoven, il ne suffit pas qu'on les voie, il faut qu'on les *entende*.

***

L'art, à vrai dire, ne comprend rien à la division du travail de nos sens.

C'est une conception trop superficielle qui

veut qu'un tableau ne soit que pour les yeux et que la musique *consiste dans les sons*.

Chaque œuvre d'art contient quelque chose de *plastique*, quelque chose de *lyrique* et quelque chose de *poétique* qui domine selon le moyen d'expression de l'artiste et une belle œuvre vient, un peu au delà des sens, impressionner l'imagination où ces éléments se marient comme les sons constitutifs d'un accord.

Il y a autre chose, dans un paysage, que des lignes et des couleurs, il y a la musique des lignes et des couleurs, il y a la poésie que cette musique évoque; il y a un visage, une voix, une pensée qui s'appellent réciproquement comme des complémentaires, comme des harmoniques.

La vie est tout entière dans un morceau d'art aussi bien que dans un morceau de nature, et les images que la poésie nous donne à concevoir, la musique peut nous les donner à entendre.

Schumann pense que le musicien cultivé étudiera aussi utilement une madone de Raphaël que le peintre une symphonie de

Mozart, et c'est avec cet esprit de synthèse qu'il compose tandis que les vieux de l'école viennoise l'appellent « romantique du diable ».

« L'esthétique de tous les arts est la même; il n'y a que le matériel qui diffère. » Ce matériel, ce moyen d'expression, plus il sera homogène et plus il sera puissant.

Aussi ne se lasse-t-il pas de redire que la musique a sa raison en soi.

Raillant un critique qui avait attribué à ses *Scènes d'enfants* un sens vulgairement imitatif, il dit : « Je ne nie pas que quelques figures d'enfants me soient passées devant les yeux pendant que je composais; toutefois, les suscriptions de ces pièces n'y furent mises qu'après leur achèvement et ne sont rien de plus que de subtiles indications pour l'interprète. »

Sa musique n'est pas « à programme ». Rien d'étranger ne la détermine. Elle n'obéit qu'à son impulsion; elle a son intelligence et sa volonté propres pour se mouvoir dans son domaine. Elle tire de sa nature les poèmes qu'elle chante.

***

J'ai essayé de montrer comment, du milieu des jeux puérils, Robert Schumann se tourna vers la contemplation; comment son instinct d'enfant délicat et passionné lui découvrit soudainement la vie et que ce fut, pour ainsi dire, l'incandescence de son désir qui l'éclaira.

La clarté vierge qu'il y a là rayonne sur toute sa vie et cette vie se déroule en une progression parfaite comme celle des artistes très attentifs à la voix intérieure qui les guide.

« Le but, disait-il, c'est la musique spirituelle, mais dans la jeunesse, nous sommes trop attachés à la terre. »

Il a bien fait, pourtant, de s'attacher à la terre et c'est parce qu'il a accepté de la vie tout ce qu'elle lui offrait d'abord de sensations qu'il a pu s'élever, par des voies naturelles, à une vie supérieure.

« Je vous souhaite d'avoir toujours quelque chose à souhaiter, car j'apprécie le sort en ce qu'il remplace un désir exaucé par un désir nouveau. » Voilà où se formule le réactif de son énergie mentale.

Il a voulu ne dire que ce qu'il ressentait et il a voulu le dire « jusqu'au fond ».

Il a suivi fidèlement son chemin par tous les temps.

Malgré que le chemin fût sombre et rocailleux souvent, il l'a aimé et le chemin « s'est élargi sous ses pas ».

***

De vingt à trente ans Schumann a composé presque exclusivement pour le piano. Vers 1840, le piano devenant trop étroit pour ses pensées, il écrit des mélodies, de la musique de chambre, des symphonies, puis ses grands poèmes, comme *Faust* et le *Paradis et la Péri.*

Nous ne considérons ici que le Schumann de la première partie du voyage. J'ai prononcé le mot « drame ». Ne sont-ce pas, en effet, des drames essentiels, toutes ces pièces rythmées d'instinct dont les fleurs méliques sur des tiges vigoureuses ouvrent peu à peu leur calice à la lumière!... drames de fantaisie : les *Papillons,* le *Carnaval;* drames de passion : la *Kreisleriana,* les *Novellettes* aussi où point le jour d'une arrivée et d'un grand événement spirituel; drames

intellectuels : les *Scènes dans la forêt*, où coule déjà la mélodie sereine des grands poèmes et où le geste se calme et la voix s'ensilence à l'opération mystérieuse d'un symbole. Pièces concentrées et de musique absolue. Le jeu de quelques instants de vie s'y reflète. Si on a lu Jean-Paul Richter et Hoffmann, on verra mieux vers quelles régions de l'être elles s'orientent.

Schumann parlant des *Papillons* dans une lettre, indique une source littéraire de ces piécettes, sortes d'aphorismes lyriques qui ont engendré le *Carnaval*. C'est une page du roman (1) où Jean-Paul raconte les années folles de rêve et de passion de deux frères, les aînés de Florestan et Eusébius. On y voit de quelle nature chimérique sont ces papillons de l'instinct, papillons de couleurs, papillons noirs, illusions, appréhensions, fleurs ailées de désir ou de crainte, parcelles d'âmes claires ou sombres, qui se lèvent du champ de la vie au seuil de la demeure spirituelle de Schumann.

(1) Jean-Paul Richter, *Flegeljahre*, 4e partie, nº 63. Edit. Reclam. Leipzig.

« *Larventanz,* danse de masques », dit le titre du chapitre de Jean-Paul, et tout de suite s'évoque la fantasmagorie de ces nuits de carnaval où le monde positif se trouble et miroite dans l'insolite. C'est l'heure de la folie dans l'océan noir où plongent des sons de cors qui pleurent et des étoiles noyées; mais pendant un instant la vie est déguisée; délivrés de leur visage, et leur corps se mouvant à la danse ainsi qu'une mélodie, les hommes se sentent plus légers que des fantômes. C'est l'heure étrange de la fiction humaine qui se réalise. Les figures sont mortes sous le masque; les regards sont des feux follets et toutes les voix qu'on frôle viennent de loin. Il n'y a rien ici que des âmes, des âmes en peine de joie, des revenantes qui rient de chercher dans le chatoiement des apparences leur visage perdu. C'est l'heure étrange et c'est l'heure de Schumann.

Pour bien entendre son *Carnaval* et sa sonate en *sol* mineur, baignée aussi de la couleur de ces pages de Jean-Paul, il faut s'abandonner à la mêlée des mascarades qui

tournoient en des salles féeriquement illuminées et se déroulent à travers des murs de rêve, par les rues imaginaires, à la lueur des torches, vers l'infini de la nuit.

Les Danses des *Davidsbündler* sont bien différentes du *Carnaval*. Schumann l'écrit à Clara Wieck : « Là c'étaient les masques et voici les visages : *Ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte* », toute une soirée de veille de noces, soirée de danses bruyantes et de joie déchaînée, soirée des pots cassés, selon le langage populaire. Un grand souffle de vie vient rafraîchir et transformer son art qui passe de la fantaisie à la poésie. Sa musique se pose et va se nourrir de ce qu'il ressent; les images qui le hantent se baigneront dans l'eau de son âme profonde. C'est toujours l'heure étrange et la plaine claire qu'il traverse est bordée d'une ombre mystérieuse, mais cette heure spirituelle en dehors du temps se nuance aux saisons de l'être. Le rêve l'affecte maintenant plus intimement. L'esprit descend éveiller en lui la puissante souffrance.

Schumann prétendait que le poète Jean-

Paul lui avait enseigné plus de contrepoint que ses professeurs de musique. Peut-être en revanche prit-il chez Bach la force d'âme... et d'art qu'atteste la *Kreisleriana*. Ce titre appartient à Hoffmann (1). On aurait pu dire presque aussi bien *Wertheriana* ou *Schumaniana*, en ne s'attachant qu'au fonds passionnel de l'œuvre; car il ne s'agit pas ici d'une influence pareille à celle de Jean-Paul. Schumann avait trouvé en Kreissler un type d'artiste propre à l'époque. Il en voyait les aspects autour de lui; il en voyait, il en sentait le reflet en lui. Comme d'habitude ce n'est qu'un titre analogique pour caractériser l'œuvre achevée et nullement un sujet qui la détermine.

La *Kreisleriana* d'Hoffmann est un recueil d'essais fantaisistes, lettres critiques, aventures de pensée d'un lyricien pur qui eût dit volontiers aux musiciens pratiquants, ce que Rameau disait au prêtre obsesseur de son agonie : « Comment pouvez-vous chanter aussi faux? »

(1) HOFFMANN, *Kreisleriana*, 7e vol. des *Gesammelte Schriften*. Edit. Reimer, Berlin.

J'y remarque un chapitre fait en dérision des virtuoses et de ces consommateurs de musique grands mangeurs de notes qui vous jouent la musique la plus spirituelle comme certaines gens font un gros dîner de carême. Cela s'appelle « un ennemi de la musique ». Hoffmann y raconte les impressions d'un petit garçon dont le père, musicastre habile, jouait sur un piano à queue d'interminables morceaux que des amis accompagnaient sur le violon, le violoncelle, voire la flûte et le cor de chasse à l'exultation des assistants. Le petit qui entendait ces bourdonnements et ces martellements, cette poursuite de notes affolées et hurlantes, croyait à un jeu burlesque et que ces gens plaisantaient; il ne pensait pas que ce fût de la musique, car il avait, au cœur, des mélodies que tout ce tapefrottis cacophonesque effarouchait.

On l'habillait ces soirs-là de ses vêtements du dimanche; on l'asseyait à côté de sa mère sur une chaise haute et il était forcé de rester immobile et d'écouter. Le temps lui semblait terriblement long.

« Je n'aurais pas pu résister, dit-il, si je

ne m'étais amusé des grimaces et des mouvements comiques de ceux qui jouaient. »

On disait que cet enfant n'aimait pas la musique; pourtant il adorait le chant. Quand sa mère, dont la belle voix l'impressionnait, s'approchait du piano pour chanter, déjà pendant le prélude le cœur lui battait. Chaque fois qu'on avait oublié de fermer à clef le piano, il essayait d'exprimer en accords les harmonies dont il avait l'âme pleine, puis il inclinait la tête et fermait les yeux aux merveilleuses consonnances qui le portaient dans un autre monde et souvent se mettait à pleurer sans savoir si c'était de souffrance ou de joie.

Ce petit rêveur de musique apparaît comme l'être d'affinité entre Hoffmann et Schumann. Il révèle le sentiment ingénu et grave que dissimule trop souvent l'ironie pessimiste du conteur.

Schumann se sentit l'âme d'enfant de Kreissler et il aima s'unir à lui dans le souvenir.

Kreissler est un irrité, un souffrant; or jamais, si ce n'est aux instants d'approche

de la mort, la sensibilité de Schumann ne fut excessive comme à l'époque de ses fiançailles contrariées avec celle qu'il appelait Clara Clarissima (1). La *Kreisleriana* est née de la lutte et de l'exaltation de cette période; nous le savons par ses lettres. Je ne dis pas que c'est un drame d'amour en musique; non, c'est plus simplement un passage poignant de l'éternel drame d'être et ceux-là m'entendront qui savent ce que signifie de décisif et de suprême, la venue de certaines femmes dans la vie d'un poète tel que celui-ci.

Son penchant s'exagérait à tout voir en tristesse, à créer de la tristesse pourrait-on dire, car il avoue qu'il a une virtuosité à entretenir les pensers tristes.

« J'en subis le tourment jusqu'à la damnation de mon être et alors je voudrais passer dans un autre corps ou fuir durant des éternités.

» Quel nom donner à ma douleur? Je crois que c'est la douleur même. Peut-être est-ce l'amour même! » Et comme cette tristesse

(1) Clara Wieck qui devint Mme Schumann.

lui fut féconde; comme cet amour et ce tourment réagirent sur son esprit! La souffrance, en exaspérant sa sensibilité, fertilisa son imagination, en fit un jardin merveilleux où il n'eut qu'à cueillir.

Dans sa musique aux impulsions soudaines, aux rythmes fantasques, la joie et la douleur provoquées l'une par l'autre se mêlent et, parfois, se confondent. Mais, à mesure qu'il avance vers les clairières où dorment ses plus beaux songes, la douleur devient plus stoïque et la joie plus sereine.

Si Schumann a goûté au breuvage hallucinant qui fit ressurgir un instant dans la poésie allemande les fantasmes d'une sorte d'enfer gothique, l'élixir du diable ne l'a pas troublé au point de l'égarer et il a su découvrir au fond des grottes romantiques les lacs de fraîcheur où les âmes réelles veulent être vivifiées. C'est au bord de ces lacs d'eau lustrale qu'il a mené Kreissler contempler l'idéal reflété vers quoi tendait leur même passion.

On se tromperait en voyant dans la *Kreisleriana* autre chose que l'émoi d'un homme

qui lutte avec soi-même. Mêlant l'amour de la pensée et la pensée de l'amour, il reçoit du tréfonds de son organisme des impulsions mystérieuses qu'il s'efforce de résoudre harmonieusement. Il abrite un foyer ardent où rien ne s'élabore que pour la vie nouvelle. Il éprouve péniblement la formation en lui d'un de ces nœuds puissants où se consolide la lignée humaine. Son rêve est subtil mais il intéresse la chair et la terre, et ne s'en ira pas en fumée. La fumée c'est la mort de la lumière. Il veut que toute la chaleur se transforme en lumière; il veut que tout s'éclaire d'amour. Son animalité est robuste et c'est ce qui cause les réactions violentes d'une chimie où tente de se combiner son instinct avec sa conscience.

Qu'il ne soit donc pas question ici d'apparitions surnaturelles ou de démonisme. Les rythmes de la *Kreisleriana* ne portent que des thèmes humains. Et cette observation servira peut-être ceux qui seraient enclins à en agiter confusément l'action au point d'ensevelir le verbe des pages sous des éboulements de cailloux sonores.

Schumann mettait la *Kreisleriana* parmi ses meilleures œuvres. Située à un point d'intense énergie passionnelle où s'accomplit l'incarnation de son génie, c'est la synthèse de ses instincts d'agir et de méditer; ses beaux rythmes, sauvages dans leur exaltation, touchent un ciel de pure mélodie d'où ils retomberont tout fleuris, éclairés et calmés; et dans les *Morceaux fantaisistes* et les *Scènes de la forêt*, l'élément orchestique cède à la poésie d'une musique imagée qui égalise son allure aux perspectives longues et recueillies de la pensée. Schumann arrive aux confins de la période d'action, à l'entrée des plaines de poésie méthaphysique où l'entraîneront Thomas Moore, Gœthe et Byron.

Au long de cette première partie de son œuvre il a cherché le mélange de l'action et du rêve et il en a bien souvent trouvé l'accord. Sa nature était ballottée entre deux mondes qu'il aspirait à refondre d'une étreinte. C'eût été le paradis sans doute. Mais les belles œuvres d'art ne sont-elles pas des morceaux retrouvés du paradis de la légende?...

L'arbre de vie dont la cime est inattein-

gible et qui a ses racines dans nos cœurs, Schumann en touche les hautes branches.

C'est à l'ombre de cet arbre et regardant le ciel entre les feuilles qu'il faut venir songer au sens de cette musique : en déchiffrer le texte, en percevoir le poème, et puis la jouer *en l'improvisant* comme si elle exprimait nos paysages d'être, notre vie et nous-mêmes.

Avril 1896.

Préface
à la musique de Grieg

> Mon âme, tu auras le repos un jour. Si la passion de l'amour ne te laisse en paix, dans la froide terre alors tu dormiras et là, sans amour, sans peines tu reposeras tranquille. Ce que tu n'as pas trouvé dans la vie te sera donné quand elle sera évanouie, et alors sans blessure et sans peine tu reposeras tranquille.
>
> (*Poème de* GEIBEL.)

J'ai devant les yeux un portrait de Grieg. Le compositeur y apparaît en buste, la tête vue de trois quarts. Une tombée de jour met en sa belle lumière septentrionale cette figure fine dont les traits sensoriels se groupent d'un dessin fin et nerveux sous le front vaste et saillant. Les lignes du visage sont calmes. Une fossette d'ombre, seulement, à la jonction

des sourcils, ce point d'attache où semble se nouer la pensée. Le regard s'arrête à quelque chose de lointain qu'on ne voit pas. La moustache épaisse paraît blanche déjà. Les cheveux touffés, duveteux, argentés retombent en boucles dans la nuque. Leur allure dandye évoque le mouvement d'une main gracieuse qui les tasserait négligemment, de temps à autre, de ce tâtement caressant qu'on a pour de beaux cheveux de femme.

Le Grieg d'aujourd'hui n'est plus tout à fait l'homme de ce portrait. Les traits ont perdu de leur tension et s'alourdissent. Le crâne qui se dénude rejette les jolis cheveux d'antan en une auréole broussailleuse, un rien aplatie sous le chapeau. Songez aux mouvements volubiles que l'existence a mis autour de ce petit homme à passions nerveuses, et vous aurez la vision rapide d'une nuée de ces Kobolds drôlatiques et endiablés qui poursuivent *Peer Gynt* dans sa course à travers la montagne. Vision toute fugitive, car Grieg, à l'orchestre, sous l'appui de la pensée, retrouve son attitude soutenue et concentrée; il inspire de son regard pénétrant

toutes les voix, les lie les unes aux autres, en fond toutes les harmonies, revenant alors à cette sérénité presque hiératique, à ce calme spirituel supérieur à l'action physique qui caractérise sa physionomie d'artiste.

***

Grieg est simple et sincère. Je crois qu'en alignant toutes les pages spontanées qu'il a écrites on trouverait entre elles ce signe de parenté, cette transparaissante parcelle d'âme personnelle qui accuse la pureté originelle d'une race.

Son œuvre ne traduit que quelques états : la tristesse noire, profonde, qui apparaît dans le commentaire de *Bergliot* et dans *la mort d'Aase*. La tendresse follement appassionnée à une chose ou à un être et ne pouvant s'en arracher : voyez ses deux mélodies élégiaques. Enfin, par lueurs, un peu de sérénité sourieuse ou déjà teintée de mélancolie, comme dans « le matin » de la suite pour *Peer Gynt*, comme dans cette mélodie de *la Princesse*.

Pour bien le connaître, il faudrait donc le présenter par ses œuvres les plus passion-

nelles, les moins ornées, les moins concertantes; par celles de ses œuvres qui sont écrites pour les instruments le plus librement expressifs : la voix et l'orchestre. Son *concerto* pour piano est à ranger parmi ses anciennes compositions; l'*adagio* seul qui se rattache par son style aux mélodies élégiaques, en est intéressant. De même dans ses petits cahiers, vous trouverez, à côté d'adorables inspirations tout autochtones sautées en forme, d'un seul jet, des pièces de production banale négligeant l'art pour le piano forté et qui semblent avoir été écrites alors que le compositeur avait des reliefs de Schumann et de Chopin dans les doigts. Il y a de tout ici; c'est comme un amas de notules prises à la volée des impressions aiguës et multiples qui tatillonnent ce tempérament aux sens mobiles. Vous y trouverez jusqu'à des pastiches de Bach et de Haendel trahissant une éducation classique qui nous vaut des œuvres intimement rythmées. Vous y trouverez des airs populaires simplement transcrits montrant la tendance de Grieg, comme des Russes, à retremper et aviver son inspiration aux sources patriales.

Dans ce mélange d'impressions, de souvenirs, de fragments imaginatifs, d'inventions singulières dont la lecture vous amorce l'esprit par des riens très suggestifs, il faut faire un triage, un choix. Alors, purifié des scories, l'élément lyrique tout personnel à Grieg et qui est la moelle de son œuvre, apparaîtra dans les mélodies d'abord, sous sa forme simple, puis dans les choses symphoniques.

***

Grieg est un lyrique, en effet, un exalté qui creuse à chants profonds et intenses son exaltation et la décuple par de merveilleux effets. Depuis la plus courte mélodie en deux vers, jusqu'à *Peer Gynt*, tout ce que trace sa plume est du poème issu d'une souffrance d'âme délicate. Jamais on ne trouvera chez lui un effet d'orchestre matériel amené pour le seul plaisir de plaquer une tache de couleur dans la symphonie. Aussi point d'opacités ni de lourdeurs ; une lumière nerveuse, vibrante avec des tons bleus argentés comme en projette l'indécise clarté sous-horizonale des

nuits polaires. Au lieu de bosses plastiques, des ondulements. Au lieu d'arêtes, une ligne d'ombre indiquant la jonction des plans; une étoffe fibreuse; des enlacements, des adhérences, des appuiements de tous les membres de périodes mélodiques, délicates et douces même dans leur vigueur. Tout cela diaphane avec de brusques transparences et des projections éclairant l'esprit de l'œuvre auquel se tient sans relâche le compositeur.

La tension psychologique est poussée à son degré extrême dans les deux mélodies sur des poèmes de Vinje : *Blessure au cœur* et *Dernier Printemps*. Elles ont un caractère purement récitatif; il n'y a là, pour ainsi dire, qu'une phrase redite comme une plainte, tantôt obsédante et dure, tantôt exaltée en frissonneuses clameurs, et qu'on ne peut s'arracher de l'âme pourtant.

Il les a écrites pour les archets seulement, voulant conserver à ces deux pages une longue unité de ligne. C'est ici, comme dans les mélodies pour la voix, que se montre à découvert le procédé phraséologique de Grieg — si l'on peut employer ce vilain mot à propos

d'un artiste dont le travail touche d'aussi près la nature. C'est ici que l'on voit la venue lente et continue de son discours lyrique, évoluant et modulant par des chemins couverts, des sentiers harmoniques, de subtiles cachettes avec une telle aisance d'allure qu'on subit délicieusement la variété du paysage sans presque s'apercevoir des mouvements de la ligne mélodique. Cette mélodie, toujours intimiste, tend à un repliement sur elle-même, pour une expression plus concentrée et plus profonde. Elle revient sur ses pas et, pour changer le thème à nouveau, l'affiner et en faire apparaître un nouvel aspect, elle le répète avec d'imperceptibles altérations de rythme, d'accent, de sonorité.

Voyez le thème court de la deuxième scène de la suite pour *Peer Gynt :* « La mort d'Aase », comme il se répète d'abord par deux fois en une simple progression tonale avec un brisement de sanglot venant altérer l'accord final du second terme. Ensuite un *tutti* en double *forte :* la douleur s'exalte, puis elle retombe, redisant le thème à rebours par progressions descendantes, sur trois notes à

intervalles chromatiques, qui n'expriment qu'un gémissement de plus en plus faible.

Dans ce commentaire du poème épique d'Ibsen, le musicien a dû, suivant un scénario plus actif, envelopper de paysages sa monographie psychologique.

Intimement pénétré de son sujet, il a trouvé sans recherche apparente, des effets harmoniques et accentuels qui donnent une rare valeur expressive aux quatre parties de cette suite, et le luministe, surtout, s'est donné libre jeu.

C'est dans « le Matin », une page d'une admirable sérénité, qu'apparaît sa faculté de fluidifier les harmonies et de produire les virements de lumière dont l'opposition, le contraste, la progression amènent dans la symphonie de tels effets d'optique qu'on se prend à écarquiller les yeux pour ne rien perdre des sonorités du paysage. Dans la « danse d'Anitra » l'opposition brusque de tonalités majeures et mineures produit un contraste que beaucoup n'auraient demandé qu'au moyen ordinaire du forte-piano.

Enfin le travail des contre-chants et des

arrière-chants, dont un fragment détaché parfois apparaît par une courbe lente à la surface symphonique, mouvemente, cette œuvre orchestrale, la plus complète de ses pages.

***

On a donné sur le compositeur norvégien quelques détails biographiques fort intéressants pour l'histoire de la genèse de ce talent.

Un écrivain auquel il y a longtemps, très longtemps, dans un enthousiasme éphémère pour Richepin, j'avais demandé des traits de la physionomie et de la vie du poète, me répondait : « Richepin a des yeux de cuivre jaune et des gilets de velours rouge. Je ne veux, au demeurant, vous en dire davantage, estimant que ces commérages sont inutiles à la critique. »

Je trouvai alors, avec un peu de dépit, et j'estime encore aujourd'hui, quoique plus froidement, que l'écrivain en question se trompait. L'homme et l'artiste, et surtout chez des natures affectives comme celle de Grieg, ne sont pas séparables et tel détail de

vie, d'éducation, tel geste habituel, tel trait de physionomie fixe sous un jour subit et montre en caractéristique ce que la critique n'aurait pu relever que comme un accident.

L'important est de relever les traits qui fassent saillir un peu de la psychologie.

Un biographe raconte : « Les premières notions de musique, il les reçut de sa mère dont la tendresse clairvoyante sut heureusement cultiver la précoce intelligence de son fils. » Puis, notant le passage de Grieg au Conservatoire de Leipzig et son arrivée à Copenhague pour y travailler avec Niels Gade, il ajoute que « Grieg y fit l'heureuse rencontre d'un jeune compositeur de son âge, Richard Nordrak, mort bien avant l'heure et demeuré fort ignoré, mais doué, paraît-il, du génie divinatoire des poètes. Remontant à la source de l'art autochtone, Nordrak avait étudié et recueilli les mélodies agrestes qui charmaient les paysans danois, suédois et norvégiens. Il fit sentir à son camarade ce que ces productions spontanées avaient de profondément original et n'eut pas de peine à le convaincre que le scandinavisme de

Gade, artificiel et de surface, n'intéressait que la forme ou la couleur et non le fond même des idées.

« En l'écoutant, dit Grieg, les écailles me tombèrent des yeux. Il m'ouvrit le trésor de nos chants populaires et le premier me fit connaître ma propre nature! »

D'autre part, relevant le mot de M. Hans de Bulow qui avait appelé Grieg le Chopin du Nord, le biographe, auquel cette comparaison ne plaît pas — je le conçois, — dit que Chopin était un aristocrate. L'observation ne me paraît pas plus juste que le mot. Parler de l'aristocratisme de Chopin, en présence de Grieg, c'est ne pas voir les fautes de goût musical, les poncifs faciles qui encombrent l'œuvre de Chopin et dont Grieg, au contraire, s'écarte le plus possible.

Les maniérismes et les langueurs tièdes de Chopin sont parfois bien vulgaires. Grieg s'en est souvenu malencontreusement, je l'ai dit tout à l'heure, il s'en est souvenu dans quelques œuvres négligeables qui nous déplaisent d'autant plus vivement qu'elles nous apparaissent comme un mensonge de

sa nature si simplement pure; mais ce n'est pas le fond de son œuvre, cela.

L'aristocratisme de Grieg est fait de sa profonde tendresse; de cette amativité par laquelle il s'est assimilé, comme d'une étreinte spirituelle, le sentiment de sa terre maternelle; il est fait encore de cette imagination exaltée et vibrante, subtile à la lumière, qui est la marque de son tempérament norvégien.

A la parole de Nordrak : « Les écailles lui tombèrent des yeux »; cet imaginatif et ce sensitif qui n'avait regardé, écouté qu'en lui, aperçut hors de lui le clavier d'une nature dont il était issu et que le jeu de ses sens faisait vibrer d'accord avec sa personnalité. Dès lors, au lieu de rechercher des harmonies artificielles, il aborda la forme naturelle et originale qui donne tant de saveur à ses chants.

Peer Gynt est, sous ce rapport, son œuvre capitale, parce qu'elle développe, en une composition épique, les principaux éléments de cette physionomie, parce qu'elle accuse l'impression quintessencielle qui hante l'artiste; l'impression dont émanent toutes ses joies, ses douleurs, ses désirs, ses regrets, et

qu'on retrouve partiellement dans tout ce qu'il écrit; cette impression, qui a fait dire que tout artiste n'a qu'une œuvre en soi et qui, en effet, donnerait lieu à cette œuvre unique, si on pouvait l'exprimer complètement.

Peer Gynt fait songer au *Vaisseau-Fantôme*. C'est encore et toujours l'insatisfaction des âmes éprises d'idéal, l'impossibilité du bonheur durable, que raconte l'odyssée de ce parcoureur de mondes qui viendra se reposer de ses inutiles visions dans les bras de Solveig, la simple petite paysanne, vieille à l'heure qu'il est, vieille comme la Norvège, Solveig dont vous connaissez la mélancolique chanson (1). Et plus les visions auront été intenses et folles, plus la retombée sera profonde. La tristesse dont se teinte l'œuvre n'est pas cette tristesse positive et déterminée qui se formule en plaintes; c'est la tristesse immense et attirante qui se dégage de l'étendue des choses et qui éclate parfois en rythmes gais et légers, pareils à de lointains

(1) Voir les mélodies.

bruits de voix dont on se demande s'ils proviennent de rires ou de sanglots. Lui-même semble la pressentir dans les folles montées de lyrisme dont il ne peut se défendre et ses chants les plus tranquilles nous disent que son âme encore toujours écoute cette tristesse au loin. En vérité, dans cette nature simple, homogène, très fidèle à soi-même, à ses affections, à ses souvenirs, c'est une constante aspiration qui module, quels que soient le rythme et la couleur des notes. Le mal dont l'artiste souffre est un mal fidèle et durable dont il est bien sûr et qui prendra couleur et timbre au moindre effleurement de la pensée. Aussi, les manipulations techniques, les complications d'idées pour le chanter sont-elles inutiles. Les étrangetés apparentes, très harmoniques à son sentiment, ne sont que l'expression adéquate des modifications psychologiques de ce mal ou, pour mieux dire, de cette nostalgie d'infinie tendresse; car c'est bien cette nostalgie qui l'obsède; c'est la faim d'aimer qui lui creusera l'âme jusqu'à la mort.

***

Je ne vois pas qu'on ait apprécié Grieg à toute sa spéciale valeur.

L'examen, phrase à phrase, de tous ses feuillets teintés, comme à l'aquarelle, d'un impressionnisme subtil et suggestif, vous attache à Grieg par d'insaisissables liens. C'est de tout près et dans le silence qu'il faut procéder à l'auscultation morale de ce tempérament qui garde, sous des formes délicates et nerveuses imprégnées de féminité, sa tristesse.

Cette tristesse sans houle, plane et absolue, quand elle nous enveloppe, favorise, comme une demi-obscurité, la concentration des pensées. Le cœur irrémédiablement aveuglé de toute joie matérielle, s'y retire suprêmement, et l'esprit s'y tient haut et droit, en cet état de résignation par lequel il surmonte le mal dont il a la conscience et la certitude.

Je pense que cette tristesse est très virile. Elle se manifeste en tout l'œuvre de Grieg, bien qu'elle n'atteigne point partout la vigueur d'expression qui caractérise une de ses pages, trop dédaignée, ou peu remarquée : le mélodrame de *Bergliot*.

La scène est courte. Elle commence par les cris de haine et de vengeance d'une patriote dont le mari et le fils viennent de tomber au combat. Ces cris se coupent d'exclamations désolées, telles que celle-ci :

« C'est le vide à présent entre mes deux bras; pourrai-je jamais les élever pour la prière? »

Cette pensée, cette image superbes trouvent leur équivalent dans le chant qui éclate quelques pages auparavant, lorsque la certitude du double malheur se fait en Bergliot. Il y a là des harmonies noires d'une plénitude admirable.

Peu à peu, l'affolement de la pauvre femme diminue; tout ce flux de passion retombe, se glace; elle éprouve comme un affreux rechoc du cœur dont les battements, un instant, se suspendent.

Une lutte se livre en elle, entre la foi et le doute amer : « la vengeance, qui parle de vengeance! » Le dessin de la marche funèbre s'indique; l'esquisse du rythme apparaissant par fragments marque encore des hésitations, des rappels de révolte, pendant que la basse

en octaves descend de marche en marche pour arriver à la tonalité d'*ut mineur* où, enfin, l'abattement est complet. Désormais, l'esprit de Bergliot tourne dans le cercle étroit de l'unique pensée triste qui finira par la mener, elle aussi, au tombeau. Grieg s'est borné ici à la répétition d'un thème très court.

Le mouvement, d'une régularité lourde, de la marche ne laisse plus place à l'agitation. Ecrasée, Bergliot s'abandonne à sa douleur. Les éclats du chant funèbre qui passent dans la reprise en *forte* indiquent les déchirantes clameurs qui lui traversent l'âme : « Menez lentement le char; Einar faisait ainsi, et nous serons assez tôt chez nous ! »

Ce poème est de Björnson. Le fait de l'avoir compris et exprimé musicalement avec cette vigueur n'est pas d'un petit maître.

Cela seul doit lui éviter le reproche d'efféminisme que pourraient lui adresser certaines personnes trompées par des qualités de finesse et d'acuité spirituelles qui font de Grieg un des plus intenses « psychophonistes » modernes.

Décembre 1889.

Préface
à la Musique de César Franck

Pour César Franck, mort il y a cinq ans, l'heure est venue de l'apothéose tranquille et sereine qui convient à une âme pure de mystique. La lumière de douceur qu'irradiait son génie se propage insensiblement maintenant que son corps et son visage d'homme ont disparu sous l'horizon de la terre. Cherchez, vous tous, les étonnés de la foule qui ignoriez le musicien, cherchez de qui vient cette clarté épandue par le monde, vous ne trouverez plus rien de matériel de celui-là qui

eut la vie humble et sacrifiée d'un fidèle et qui a maintenant la gloire authentique d'un saint.

Ceux que l'Église nomme des saints furent des hommes sur la terre dans l'harmonieuse vérité du mot.

César Franck a vécu dans une église catholique, mais les objets de l'église se sont fondus au feu de son âme fervente au jour de mort, dit-on, jour de grande naissance, où l'âme délivrée a commencé son voyage d'initiée.

Elle a quitté le port où des hommes grossiers, bruyants, étouffaient ses sonorités et ses clartés; elle s'est embarquée sur l'océan spirituel et les étoiles aux yeux souriants se penchent favorablement vers le navire qui la porte à travers la nuit lucide du rêve.

***

La musique de César Franck est la voix de son âme, voix persuasive de la beauté d'aimer chantant d'au delà l'éternelle prière de celui qui a cru en la douceur, et qu'à force de regarder patiemment chacun verrait et qu'à force d'écouter fervemment chacun entendrait.

Luttez, criez, détruisez-vous l'un l'autre au nom de quoi que ce soit, rien ne vous fera heureux qu'aux heures rémittentes la voix de la bonne pensée si elle peut retentir en vous et alors vous serez joyeux et vous serez forts.

La musique spirituelle de César Franck est faite pour nous imprégner d'une raison divine que les mots sont impuissants à restaurer dans le monde d'à présent. Toute sa musique est spirituelle comme peut l'être celle d'un poète d'aujourd'hui, plus pardonnant d'avoir vu plus d'impiété et plus de souffrance. La religion essentielle comprend le mal car elle est plus grande que le mal ; elle console aussi ceux qu'un culte exclusif appelle des mauvais ; elle tourne leurs tristes désirs en prières ; elle panse les crimes comme des blessures ; elle fait de la lumière avec de l'ombre et sa présence est la négation du péché.

La musique de César Franck est une concrétion de l'idée de la pitié selon les Évangiles.

Autrefois les poètes chantaient la foi du

peuple; aujourd'hui ils vont chercher dans leurs rêves gardiens des légendes, de quoi redire au monde le sens de la vie et dissiper les ténèbres d'autour de nos cœurs. Ceux d'autrefois s'exaltaient avec passion vers un dieu; ceux d'aujourd'hui s'inclinent avec compassion vers les hommes; ils rencontreront la foule désemparée qui, dans son inconscience, les heurtera violemment et leur crachera au visage jusqu'à ce que leur voix la touche et l'illumine, lui parlant ce langage qui emprunte à l'art ses moyens de miracle.

Harmonistes du verbe, ils offriront aux peuples l'image admirable d'un monde oublié et ils leur réapprendront le chemin naturel à suivre pour aller au lac où rafraîchir et fortifier leurs désirs.

L'art de Franck resplendit en avant de nous; sa musique chante à la route où nous passerons tantôt, à la route de sable où nous n'aurons sans doute pas la force de nous arrêter et de bâtir, mais où nos fièvres, en passant, pourront se calmer et nos doutes entrer en convalescence, en espérance.

***

Il est une œuvre, au centre de son œuvre, qui manifeste parfaitement sa conception de la vie : c'est *Psyché*.

Rédemption, avec ses anges annonciateurs de la bonne nouvelle, et les *Béatitudes*, paraphrasant le « sermon sur la montagne », sont des œuvres plus complexes et plus passionnées aussi où les clameurs et les lamentations de la foule viennent en antithèse, disons en *épithèse* aux paroles divines.

Psyché est une œuvre plus parfaite et plus simple, tout le drame se nouant dans le symbole antique interprété chrétiennement.

On avait déjà appelé Narcisse « le Jésus païen ».

Voici une nouvelle synthèse de deux races spirituelles qui, à la vérité, ne se succèdent pas dans le temps, mais coexistent dans tous les temps et dans tous les êtres modernes et c'est une représentation de la culture suprême du désir avec une promesse de rédemption pour l'âme vivante qui défaille. Car au fond du désir de connaître il y a le désir d'aimer.

Je ne sais rien de plus saisissant quant à l'orientation poétique, parmi les œuvres de

Franck, que sa *Procession*, cette procession de Dieu à travers la campagne où les ramures frémissent, où les blés ondulent et frissonnent, où les oiseaux chantent à l'élévation ; Franck accorde à la religion de Psyché ce même naturalisme qui est la condition de toute religion humaine et cela dit assez que les fleurs de son jardin mystique ne sont ni artificielles ni fanées.

***

Sans être de ceux qui bouleversent le matériel du langage et en renouvellent la syntaxe par de subtiles infusions, l'auteur de *Psyché* a coloré de soi les mots lyriques, et leur rythme s'est infléchi aux rythmes de sa pensée ; les harmonies se sont nouées selon les contractions de douleur et de tendresse du fond de son âme et des progressions mélodiques qu'un grammairien de la musique jugerait ordinaires, vibrent pourtant d'harmonies secrètes qui ouvrent au musicien par essence des perspectives inattendues. Il y a là des fluidités tonales, des caresses de brise, des harmonies grêles et souples, une inno-

cence d'inflexions mélodiques qui fait songer au sourire ingénu et aux mains toutes petites des vierges primitives. Il a pu se servir de locutions courantes, qui semblaient banales parce qu'il avait le pouvoir de « rendre un sens plus pur aux mots de la tribu », parce qu'il les menait paître l'esprit aux champs savoureux de la vie, le bon pasteur.

Je l'imagine la tête levée, cherchant aux points lumineux du ciel le sommet des angles harmoniques.

Pour qu'il ait mis en œuvre avec cette sûreté de main les procédés de Wagner il fallait que l'étude des formes eût éveillé en lui une science infuse, une science de synthèse qu'il avait amenée par les chemins détournés, les longs chemins en courbe de la contemplation.

Il s'est servi de ces procédés pour unifier l'œuvre de sa pensée, pour en serrer les mailles et en tisser plus solidement la substance.

La faculté de chromatiser et d'enharmoniser n'appartient qu'aux musiciens dont une portée spirituelle soutient les notes; Franck

est un harmoniste d'une force et d'une souplesse rares et c'est parce que l'armature est en lui comme un signe certain, comme un symbole clair de son verbe, qu'il parvient à concilier sa mobilité modale avec la permanence du sentiment tonal.

On peut n'admirer chez lui que la hardiesse et la richesse techniques; ce sont des qualités relatives et qui passent. De plus riches et de plus hardis viendront. Ils sont venus déjà. Il y en a parmi ceux qu'on nomme ses élèves.

Il n'eût pas été leur maître, leur conseiller de beauté, si ces apparences qui semblent un trésor à tant d'esprits superficiels ne s'étaient animées au magnétisme de son être pour représenter une conception et une aspiration.

***

Le poème de *Psyché* est fait d'une symphonie qu'entrecoupent les paroles mystérieuses d'un chœur récitant. La symphonie active et substantielle représente en musique absolue le drame de l'âme vivante éprise de bonheur et d'intelligence. Le chœur marque les entr'actes douloureux et hale-

tants, les arrêts de doute et de désespérance où la vie se déconcerte et se brise.

Comme dans les drames de Wagner et plus encore dans ce *poème*, les thèmes essentiels ont une valeur synthétique, sont des moyens d'allusion pour sensibiliser des rapports et des accords de pensée.

Ces thèmes mélodiques sont de pures et puissantes locutions du langage personnel qu'il s'est créé et qu'il est resté seul à parler, car ceux qui se sont servis des mêmes mots que lui n'ont pas redit ses paroles.

« La pureté et l'effusion ! » (1) on ne peut mieux caractériser que par ces deux mots ce qui est l'essentiel du génie de Franck, et ceux qui ont entendu les *Béatitudes*, la symphonie en *ré*, le quatuor, le quintette, la sonate pour piano et violon comprendront comme l'idée et le sentiment de ces mots s'allient aux figures lyriques qui se lèvent des pages chantantes de l'œuvre.

Dans le passé aussi, je cherche le musicien qui évoque par des images et des accents

(1) Lettre de Henri Duparc.

lyriques la pitié et le pardon. Des oratorios depuis Bach jusqu'à Mendelssohn ont décrit des scènes et chanté des vœux bibliques; Schumann, dans le *Paradis et la Péri*, dit avec une grâce pathétique la magie des larmes pour laver nos visages et nos cœurs passionnés; mais de quelle âme inespérée est venue cette musique-ci toute en consonnances d'amour divin où retentit plus intense et plus prophétique, comme dans un arrière-chant, la voix des évangélistes?

Si la musique est vraiment le langage secourable qu'on parle aux heures de crise comme celle où nous sommes, ce qui déborde de cette grande âme sur le monde nous attirera vers ce missionnaire ingénu de la beauté qui console et rachète. Par la vertu de la musique, langage du mystère et de l'ineffable, il accomplit la réconciliation de deux mondes. Sa bonne parole de rêve nous propose une formule d'harmonie. Et c'est peut-être lui le « cinquième évangéliste ».

Janvier 1896.

Préface
à la Musique de Guillaume Lekeu

Avant d'avoir atteint à la virilité intellectuelle, Guillaume Lekeu est mort, mais quelque chose de l'œuvre entrevue et commencée lui survit. Les attentifs distinguent une âme personnelle à travers l'écriture inégale des pages qu'il a signées.

Ecriture grise d'un poète qui n'a pas eu le temps de laisser mûrir son art et de tracer les formes fécondes d'où naît pleinement l'esprit. Mais nos âmes sont telles qu'elles cherchent plutôt des sujets d'émotion que des

objets de satisfaction et préfèrent la conception qui s'offre à l'œuvre qui s'impose.

L'œuvre accomplie est finie et nous voulons l'infini devant nos âmes ouvertes afin qu'elles construisent elles-mêmes leur foi.

Lekeu était à l'entrée du chemin ; il allait d'une allure tantôt nerveuse, tantôt lasse, avec la volonté de ne voir le paysage qu'à travers soi, voulant le voir en *harmonie*.

Il avait des accords intérieurs à exprimer. Il lui fallut le temps d'un long voyage en rêve pour venir à la source de son être.

Il venait d'y goûter.

Il est mort les lèvres fraîches de la rosée de ses chants spirituels, à l'instant où sa bouche hésitante s'entr'ouvrait pour les dire.

De la source qu'il n'a pas eu le temps de dégager tout à fait, coule un filet de musique pure à travers son paysage sobre de Wallonie ; coule lentement, en imprimant une trace douloureuse aux pierres, musique qui pressent et se souvient et n'a point hâte de vivre.

Vivre ! Il priait que ce fût selon sa pensée. Toute son attitude de poète semble une imploration fervente pour que les chants ne s'en

aillent pas de lui sans déceler un peu du mystère qui l'oppresse.

Il accueille avec un sourire quelques-uns de ces chants wallons, noëls jeunes et joyeux, thèmes d'attachement qui retentissent aux sommets clairs de la nostalgie. — Le plus beau soleil laisse tout de même un peu d'ombre au bord de la route. — Mais une impénétrable forêt se masse à l'orient de son cœur pour le faire frissonner de tristesse et assombrir ses chants.

Il devait douter du bonheur qu'on aspire à rez de terre ; le bonheur n'est pas autre chose que le parfum de la terre au printemps. Il croyait à la joie de l'esprit que les hautes tristesses enfantent.

C'est du couchant que lui rayonnait le soleil après avoir contourné la forêt.

Alors que les rayons descendent pour la prière dans l'eau du songe les chants d'heureuse humeur s'adoucissent comme si les chanteurs s'agenouillaient en caressant les herbes.

Les chants lui semblent venir le soir d'une foule de voix lointaines qui consentent à sa

paix et à sa solitude ; aromes et parfums mêlés, encens d'oraisons, harmonieux océan d'impalpables où son être aux vibrations subtiles se trouvera en rapport réel avec la nature.

Que l'existence bruyante et sensuelle s'éteigne en dégradations de jour encerclant l'ombre où il attend. Les lueurs du soleil mourant gisent dans la vallée. L'obscurité enveloppe déjà le sommet de la montagne et la nuit vient sur lui, la nuit « et l'oublieuse paix du rêve de la terre » (1).

Il attend le silence pour penser.

Sa musique nourrie de silence éveille la pensée. Elle la prolonge par des avenues de rêve jusqu'où point le jour spirituel.

A tous les degrés de son œuvre on peut apercevoir le signe de son être.

Lui aussi n'écoute que la voix intérieure et même lorsqu'il n'a pas l'art nécessaire pour la faire apparaître toute, la qualité de cette voix encore faible ou malhabile, marque la page qu'on reconnaîtra, et dont on se souviendra, tant il est vrai que ce que les ouvriers

(1) Lekeu : *Nocturne.*

d'art appellent la forme, n'en est que l'apparence. De toujours la forme fut mariée à la substance. La forme est aussi une chose essentielle et pour chaque poète une chose innée. L'œuvre se fait en nous et c'est lorsqu'elle est mûre, à fleur de la pensée, qu'il faut qu'on la cueille intacte avec des mains délicates, des mains selon la vie, si peu actives pourtant, si peu tactiles, qu'il vaudrait mieux qu'elles fussent irréelles.

L'art c'est peut-être d'endormir les mains de l'artiste dans le songe, de sorte que leur action s'accorde avec l'action de l'âme; car nos mains trempent dans l'existence et ce qu'elles font en toute indépendance est matériel et brutal.

On dit souvent d'un artiste qu'il a de la « patte » et les occasions de le dire sont nombreuses. Dire qu'il a de « la main » ne semblerait pas assez fort pour exprimer la grossièreté de son geste, mais l'esprit de la plupart des hommes est ainsi fait que le mot est pris en éloge.

Que la main de l'artiste laisse sa trace dans l'œuvre, c'est la tare de l'œuvre. Les ébauches

de Lekeu n'en sont pas exemptes. Ce que je veux indiquer dans ces notes qui ne touchent ni à la technique ni même au détail des morceaux, c'est la présence d'un poète et la transparition d'une sensibilité originale à beaucoup de places de cette musique voyellée de mélodies par où l'âme regarde.

En haut de la prison de chair où l'on étouffe d'obscurité, une fenêtre donne sur la campagne infinie. Ceux qui ne veulent pas faire l'effort de s'y hausser disent qu'elle est aveugle.

Il a deviné la fenêtre où regarder délivre; il l'a ouverte et, comme si le point qu'il fixait au loin s'aimantait de toute la force de son regard, les images y affluèrent. Il sentit que la vie se mettait en mouvement pour lui. Il voulut demeurer à la fenêtre ouverte de sa pensée à contempler la procession de ses rêves.

Je ne pourrais mieux représenter l'attitude de ce musicien qui s'efforça d'être absolument ce que la destinée souhaitait qu'il fût : l'harmoniste de sa sensibilité.

L'harmonie le préoccupa tout de suite; et

prenez ce mot dans son acception vraiment esthétique.

Il médite pour unifier ses impulsions. Il cherche des rapports et à renouer les rythmes en vastes théories, et la campagne où processionnent ses rêves dans la mélancolie d'un pays de fagnes ou de bruyères, ondule de région à région sans qu'on y éprouve la matérialité du paysage. Les tableaux s'ennuancent et les plans fondent aux enharmonies de son imagination.

Ce qui caractérise cette musique souvent terminée en doute ou en lassitude, c'est qu'elle est de continuelle allure, dédaignant la symétrie et la statique. Elle *va* sous le regard permanent de qui lui cherche un but au delà des sensations. Dans son harmonisation Lekeu a travaillé à infiniser le sentiment tonal. On arrive à un pays découvert où les collines sont fluides comme des vagues et où plane l'attente inquiète de l'âme du poète.

Mars 1896.

Préface à un livre sur le wagnérisme en Belgique

Une émeute esthétique qui a duré trente ans. Un mouvement de vie, une marée de forces autour de l'œuvre d'art magnétique; une manifestation de la rue qu'il faut noter pour ce qu'elle signifie.

Wagner n'a ainsi soulevé le peuple des esthètes et des artistes que parce qu'il apportait l'œuvre d'art synthétique qui conditionnait nouvellement toute la vie spirituelle. Il a révélé une façon nouvelle de transposer la vie pour en faire éclater et rayonner l'esprit.

Le wagnérisme fut une religion. Il eut ses fidèles et ses faux dévots.

Si l'ère humaine se phasait par évolutions esthétiques, on pourrait dater de Wagner un siècle nouveau. La *Tétralogie, Tristan, Parsifal* en seraient le triple portique sculpté d'indications profondes sur les « au delà » du temps et de l'espace.

Mesurer à ceci la mode wagnériste, c'est dire la superficialité de ce fanatisme musicolâtre, devenu, chez les mondains, un simple tic.

En cette Belgique qui fut, pour l'œuvre de Wagner, ce que, politiquement neutre et libre, elle devrait être pour toute œuvre d'art : une terre de refuge et d'épreuve, le wagnérisme a pris tout son relief. C'est par ici qu'il se répand ; la Belgique le reflète par le monde ; elle est le champ de défrichantes discussions, d'enthousiasmes réconfortants.

Le phénomène était neuf pour notre public et le sollicitait tout entier.

L'Allemagne, la France, l'Italie sont habituées à voir naître et se développer des personnalités de musiciens. La tradition de

l'école lyrique des Pays-Bas étant brisée depuis deux à trois siècles, on en est réduit, en Belgique, au dilettantisme. Je n'y vois de notable que l'œuvre localisée de Peter Benoit, et Benoit est à la musique ici ce que Mistral est à la littérature en France.

Le wagnérisme nous a fait une période d'animation et de fécondation. Le malheur vient de ce que les hommes soient si empressés à parler avant d'avoir compris et continuent à parler lorsqu'ils ont cessé de comprendre.

Wagner apportait une pensée un peu trop vaste pour la moyenne des intelligences, d'autant que cette pensée était d'une qualité inusitée.

On effleura de raisonnements son intuition. Il eût fallu épuiser sa conception pour la connaître (1).

Comment savoir à quelle distance est le fond du puits aussi longtemps qu'on n'en a pas tiré toute l'eau, seau à seau.

(1) Cette conception, Maurice Kufferath l'étudie dans son ouvrage inachevé de *Tannhæuser à Parsifal,* dont chaque volume nous apporte un précieux enseignement.

Ce qu'on aime en ces arrivées, trop souvent c'en sont les effusions et la volupté qu'elles vous causent. On choie cette volupté. On l'entretient. On exulte plus haut qu'on ne pense à celui qui vient d'arriver. Celui qui venait d'arriver, ce n'était pas Richard Wagner, c'était l'art tout entier sous une forme nouvelle.

Quelques-uns ont vu la forme poétique à son apparition, combien d'êtres songèrent à l'esprit et à la genèse? La masse des rhéteurs avait découvert un nouvel alphabet, une grammatique intéressante. Pour initier la masse des sensoriels, c'était insuffisant. On a resserré autour du nom de Wagner, on a étriqué sur sa personnalité des théories d'art humain qui s'étaient érigées, impersonnelles dans son rêve.

On a étouffé le wagnérisme en l'embrassant étroitement.

L'événement, du reste, n'eut rien que de naturel et de nécessaire. Heureusement on ne pouvait pas écraser l'âme dans le corps. La vie qui était ici fut transportée là. Elle ondule toujours d'un endroit à un autre.

Toutes les fleurs de la plante ne fleurissent pas à la même branche. Une effervescence poétique a favorisé, d'autre part, la survivance et la propagation de l'esprit que respire l'œuvre de Wagner. Il nous est venu, d'ailleurs, d'autres aspects de la même pensée, et nous avons vu d'autres sites nuancés d'autre lumière sous le même climat, ce climat idéaliste où nous venions d'entrer.

La vie ne se détruit pas. Il faut regarder en avant, pas en arrière de l'événement, ses conséquences. Assurément, l'idéalisme s'accentue. Le wagnérisme, mort, se transfigure. Quand le vin coule des grappes sous le pressoir, ne déplorons pas le sort des raisins : et le vin coule... Mais c'est pour un trop petit nombre d'altérés.

Le wagnérisme a eu le mouvement de ces vagues profondes qui se défont trop tôt et s'épandent en pleine eau. Ceux qui attendent anxieux sur la plage en recueillent un prestigieux spectacle, mais l'écume de neige et l'eau vive ne les ont pas touchés.

Songeons un peu à ceux-là.

On peut s'isoler pour aimer une œuvre.

Mais il s'agit ici du populaire mouvement vers une expression puissante à éduquer l'être dans les hommes. L'élan avait été superbe. Les cahots de la marche et des incertitudes à l'entrée des chemins ont désorienté les processionnaires. Arrêtons-nous, pour qu'ils se rejoignent et que le cortège passe.

D'actif, le wagnérisme est devenu passif. Ce n'est plus à force d'énergie qu'il agit, c'est à force d'inertie. La machine a déroulé tout son ressort; elle s'arrête. La foule a joué logiquement son rôle; elle est maintenant comme les enfants que la curiosité a poussés à demander un objet et qui, l'ayant dans les mains, ne savent comment s'en servir. Elle a recueilli pieusement le fardeau, mais elle ignore les chemins par où le porter au but.

La foule belge, plus que d'autres, a pris contact avec Wagner. Qu'a-t-elle retenu de cette fréquentation? Des sensations de musique. Je crois qu'on n'a éduqué que des oreilles. L'ouïe s'est blasée sur des harmonies et des orchestrations. On a modifié des sonorités, enrichi la matière musicale. La

luminosité de la musique de Wagner est vive et son fluide intense. La foule est éblouie, excitée. Mais ces sensations éveillent-elles une sensibilité spirituelle? Y a-t-il un progrès de la vie dans l'être?

Ah! si la révélation pouvait se faire, de l'essentiel du drame, par la beauté des formes lyriques, ce serait l'intuition parfaite que le passionné symphoniste de la Tétralogie désire. Notre foule aurait-elle la lucide sensibilité qu'il faut pour entendre profondément la musique? Jusqu'à présent, rien ne l'a prouvé. Pourtant, son élan vers Wagner indique un pressentiment. Je rêve que la musique de Wagner lui communiquera cette sensibilité. Et je dis à dessein la « musique », car elle est le fluide langage animique de ce théâtre. Elle est le vêtement suggestif des paroles, et les paroles s'inscriraient en lettres mortes à l'esprit de celui que la musique n'électriserait pas.

Expliquer les œuvres est inutile. Notre devoir, toutefois, est de rendre la foule attentive à ce qu'elles disent.

Les phrases détachées de la conversation

Universitas BIBLIOTHECA

des passants ne nous arrêtent que si nous apprenons tout à coup que ces passants parlent d'un de nos aimés.

Disons à la foule que ces œuvres lui parlent de la vie aimée et elle s'y passionnera sans réserve.

Alors, lentement, la passion montera se purifier dans l'esprit et dessillera tous les yeux à force de larmes chaudes.

Février 1895.

Préface
au « Vaisseau Fantôme »

Ces œuvres, petites aux grands critiques, ces œuvres de début nées dans un moule de pensée encore mal formé, comme d'une « mise en train » du génie et dans lesquelles ce génie a jeté pourtant un germe vivace de spiritualité, ces œuvres sont comme les êtres venus en mal-équilibre d'amour et dont toute la beauté s'est ramassée des membres débiles dans les yeux et dans l'âme.

Le *Vaisseau Fantôme* est une de ces œuvres. Ce qu'il y a d'impur ici fait la moitié de cet opéra transitionnel qui emprunte aux Fran-

çais leurs cavatines et leurs romances pleines de gentillesses hors texte, aux Italiens leurs cadences, leurs rythmes, leurs patrons d'ensembles scéniques à strettes épuisant le suc mélodique d'un thème, en ramassant les reliefs et les miettes pour en bien gorger l'auditeur qui, trouvant ce thème agréable à l'oreille, demande à en avoir pour tout son argent. Il est évident que si Wagner, alors qu'il écrivait ainsi son *Rienzi*, son *Vaisseau Fantôme*, voire des parties de son *Lohengrin*, avait pu rendre à sa conscience d'artiste un compte exact de ce procédé, il eût déchiré d'un trait tout ce que le procédé avait produit. Il cédait à cette manière concertante qui veut qu'on appuie sur les choses, qu'on se répète au moins une fois et qu'on pousse, à coups de formules, les phrases au delà de la rampe.

Arrivé, plus tard, à une altitude de conscience d'où l'on domine son esthétique, il comprit que ce qui « ne passait pas la rampe » c'était, le plus souvent, la compréhension des auditeurs et préféra, dès lors, les attendre dans son domaine personnel, jugeant que ce n'était pas à lui, prophète en

paroles et en actes, d'aller à leur montagne de bêtise.

Mais à l'époque du *Vaisseau Fantôme,* si Wagner était déjà un cerveau, il était surtout cet instrument nerveux, ce foyer passionnel, cette âme d'harmonie vibrante sous laquelle la volonté s'annihile aux heures de crise productrice.

Car, n'en déplaise aux mathématiciens d'esthétique, selon lesquels il semble que le problème d'art se résolve infailliblement comme une équation, la création, qu'elle soit matérielle ou spirituelle, est toujours — Calino l'a dit — un acte génésique et l'inspiration que les vieilles images symbolisent par une langue de feu menaçant le front du poète est un spasme où la raison tout à coup s'aveugle d'une jouissance spirituelle qui suspend, pendant un temps inappréciable, toute volonté. La volition peut précéder et suivre l'acte ; elle ne lui est jamais simultanée.

C'est cet instrument nerveux, c'est cette âme d'harmonie, encore mal gouvernée par le cerveau, qui chante ici ; c'est ce foyer passionnel que le poète jeune y fait flamber

de toutes flammes. Et déjà, dans cette partition inégale d'une esthétique hésitante, c'est le poète qui domine, faisant pressentir une manière qu'il n'a pas inventée *a priori*, une manière qui n'est que la résultante de sa nature.

Ce qui est bon, en effet, dans le *Vaisseau Fantôme*, c'est tout ce qui est la légende, tout ce qui est le rêve, l'auto-mirage. C'est la poésie des états d'âme dans ce paysage d'atmosphères subtiles et d'horizons larges tourmentés de noirs violents, transbaignés de clartés sourdes. Il en révèle musicalement la solitude dense et la tristesse par des riens impressionnels comme cette chanson de la vigie, chanson d'appel et d'espérance où passe une convalescence de « heimweh »..., chanson déteinte d'un doux rêve au bord duquel allait s'ensommeiller le matelot et qu'il envoie, d'une voix distraite, suivant son cœur, au pays familial, au pays de l'aimée, par delà l'étendue.

Cette chanson, comme la chanson du pâtre de *Tristan et Yseult*, donne à l'œuvre son horizon.

Elle est le phare spirituel, l'insaisissable et mouvante flammette de bonheur qui hante le poète, l'attire vers des régions de béatitude, où l'on n'arrive qu'en passant par la Mort. On dirait d'une miniature d'ode à la joie sublime, à la joie absolue, de tout bonheur et de toute bonté qui sollicite Wagner aussi bien que Beethoven. Cette joie s'accuse chez les marins de Daland et il en résulte un effet saisissant d'opposition dans le double chœur du troisième acte ; elle s'accuse dans le chant des fileuses d'un rythme congénère à celui des marins ; elle s'accuse dans l'air de Daland au deuxième acte, dont la mélodie pure, substantielle et large, aux reflets de compassion, coule de source beethovenienne. En lisant le récit qui précède cet air, on trouve même chez ce personnage paternel qui, par échappées, fait déjà pressentir Wotan, de pénétrantes réminiscences du Rocco de *Fidelio*.

Mais ici nous touchons terre et cet élément permanent de joie qui modifie ses aspects, comme dans les *Maîtres Chanteurs*, suivant toute une gamme psychologique, se vulgarise en bonhomie. C'est aussi la partie mauvaise

de la partition, où les gros sentiments, au lieu de s'exprimer en vigueur à force d'interprétation cérébrale et de perfection technique, tournent en formule et en banalité.

Il faut négliger cette partie de l'œuvre. Il faut remonter à l'horizon de rêve pour voir la composition poétique et l'expression déjà puissante que le musicien-poète donne à cette légende de la rédemption par l'amour, confession de toute sa philosophie. On sent ici le personnalisme excessif de cette création. On devine les vibrations folles de cette âme d'harmonie, la tension nerveuse de cet éperdu d'idéal et comme, blotti au plus intime de son être, il guette, lui, la lueur d'espérance, la petite lueur bougeante et vacillante, tandis que passe et repasse la figure fantômale et son cortège : ses cris de marins perdus dans le vent, ses roulements de flots profonds, ses tourmentes d'harmonies âpres, de gradations et de dégradations chromatiques jusqu'à ce que, las d'efforts inutiles, le thème dur, le thème noir aux brusques arêtes de rythme, sombre enfin comme un corps sans force dans la houle symphonique.

Alors un éclat de jour se fait dans l'âme du poète avec l'image qui revient à flots de désespérance et il semble que ce soit lui qu'elle rachète de l'éternelle damnation de l'artiste, cette image blanchie de l'écume qu'argente le soleil, cette image toute pailletée de gouttelettes qui soulève avec elle, dans un ruissellement de lumière, un peu des vagues déchirées et pantelantes.

Mars 1890.

Préface à « Siegfried »

Si Wagner, quant au fond de ses drames, a subi, pour ainsi dire atmosphériquement, la philosophie pessimiste de Schopenhauer, il a inventé, pour l'exprimer, un merveilleux langage poétique.

Cette philosophie prise sur le fait mais aussi matée, décharnée, squelettifiée par la science, il l'a ramenée à la vie dans son attitude caractéristique avec une puissance de moyens qui rend cette attitude saisissante. Ratiociner n'est pas vivre. Il fallait faire, de cette science, de la chair et de l'âme; mais les mots étaient trop courts; le langage parlé

n'atteint pas au sommet de la roche où brille l'or de la toute-puissance d'art. Il fallait aux voix mystérieuses de la mythologie du Nord, l'eau spirituelle d'une langue fluide et vibrante : d'un parler sans vie, d'une musique sans pensée, Wagner a forgé cette langue. Il a sensibilisé l'idée. Le système de quintessencialisation par le symbole qu'il appliquait à la représentation des idées, il l'a appliqué aussi à l'expression des sentiments qui animent ces idées. Il a imaginé le symbole musical. Ses thèmes deviennent symboliques par cela même qu'ils s'apparient à l'idée, qu'ils sont conçus pour elle, par elle ; qu'ils en prennent, dans la chaleur vive de l'éclosion, la forme et la signification éternelles. Ainsi de ce qui n'était qu'une science philosophique, il a fait, par un moyen supérieur d'art, la Saga, la légende humaine. Statuaire lyrique, il a dressé pantelant le groupe accablant des passions sur lesquelles se penche la sagesse pensive et compassionnelle. Oh ! de la compassion, mais pas d'espérance ! La lumière de vie qui enveloppe le drame rayonne autour des plaies et transparaît au

sang des blessures; l'ombre qu'elle repousse n'en est que plus terrifiante; les rayons qu'elle enfonce aux profondeurs du néant n'éclairent pas le néant.

On a dit à l'apparition de Wagner : « la langue musicale est changée ». On eût mieux fait de dire : « l'art musical est changé, mais la langue musicale est *inventée !* » Avant Wagner, en effet, la musique ne pensait pas; elle était le limbe sonore des instincts passionnels; elle n'était que femme. Elle est devenue l'androgyne, l'être d'art parfait, mariant la volupté des formes à la beauté hiératique de l'idée pure. La pensée s'est unie au rêve; Wotan s'est uni à Erda, afin de réaliser, par l'influence divine du génie, le vœu du poète.

Cette création, par Wagner, d'une langue d'art nouvelle est si entière, si absolue, que la lecture ou la simple audition musicale d'une de ses pages fait surgir à l'imagination, un univers d'êtres et de pensées dans leur décor. Le mot, maintes fois, n'est même plus nécessaire, pour préciser ou circonstancier les souvenirs, les nostalgies, les aspirations

des personnages. La trame harmonique et mélodique se tisse de thèmes déterminés, successifs, superposés en polyphonie, confondus ou accotés en contre-point, et par ces thèmes, formant des locutions, des phrases, s'éveillent des images colorées et sonores, pareilles à ces physionomies, d'abord inertes, qui se transforment et qui « viennent à nous » dès que nous en pénétrons le sens intime.

Wagner, dont toutes ces figures étaient la création profondément méditée, longuement conçue, a employé sa prodigieuse inspiration à en échauffer le jeu vital. Ainsi qu'un orateur en pleine maîtrise d'une langue personnelle marquée à son chiffre lyrique, il a employé cette inspiration à imbiber mieux de lumière les brouillards de la psychologie, à violer plus avant le rêve, à faire vibrer subtilement et flamber magnifiquement ce verbe universel qui avait pris corps à son verbe. Son inspiration n'a jamais eu à découvrir les formes ; il les tenait ; elles étaient siennes ; elle a pu, de toute la puissance des facultés poétique et technique, les développer, les affiner et les enrichir.

Cette langue, d'une merveilleuse beauté romantique, demeure classique, étant construite logiquement, à base de nature; c'est ce qui a permis à Wagner de caractériser et de généraliser comme l'exigeait la conception philosophique.

Vu d'un bout à l'autre de la tétralogie, le paysage organisé des thèmes est d'une composition admirable avec tout l'aspect de grandeur des paysages vierges; si l'on descend et s'achemine au détail, les régions se succèdent et se répartissent, les personnages défilent, se posent chacun à son plan suivant sa raison de vivre et sa manière et, de chaque race comme de chaque région, on garde le souvenir intense d'un accent, d'un climat spirituels.

***

Il y a trois régions constitutives de la tétralogie : la région héroïque de l'imagination et de la pensée, pour la vie méditative et divine; la région passionnelle, pour la vie expansive et humaine; la région matérielle du désir et de la jouissance, de tout ce qu'il

y a de mauvais, de bas et d'inavoué dans les recoins tortueux de la nature, celle-ci pour la vie animale représentée par les nains. Ces régions sont caractérisées par des familles de thèmes.

Il n'est pas d'auditeur, si peu sensible qu'il soit, qui ne distingue dans le *Rheingold*, par exemple, les somptuosités païennes dont s'enveloppent les dieux, du gothique sombre où règne Alberich et, dans *Siegfried*, ce même gothique sombre, des douces régions éclairées à plein ciel où fleurit l'amour de la femme.

Est-il nécessaire de rappeler à ce propos l'affectation spéciale à la couleur harmonique des échelles de dièzes ou de bémols? C'est presque un lieu commun de l'esthétique musicale. Pourtant la constatation de la couleur sonore — ce que les Allemands appellent si suggestivement *farbenklang* — n'est pas générale et beaucoup de personnes prendront encore pour un système paradoxal cette manifestation d'instinct. Le plus souvent, la région humaine a des tonalités simples et nues; les régions héroïques et divines des tonalités bémolisées; les régions inférieures

étroites, dures et sombres des tonalités diézées. Chacune d'elles apporte donc sa variété d'accent à cette langue d'une humanité nouvelle. Dans *Siegfried,* ce drame nodal de la tétralogie, cette langue est en pleine force d'expression, plus sobre, plus solide et plus sévèrement stylée que jamais. C'est que, pour arriver ici, elle a passé par tous les états psychologiques en jeu dans les quatre parties de l'épopée. Nous sommes à un sommet. C'est d'ici qu'il faut considérer l'œuvre pour en bien comprendre la forme et le fond. Il importe qu'on voie tout le paysage d'arrière-plan sur lequel la figure centrale de Siegfried se dresse, la figure du héros dont le thème triomphal dépasse tous les autres et crevasse lumineusement l'écorce de la tétralogie, depuis qu'on y parle de rédemption.

***

Après l'éblouissante flambée d'ambitions qui éclate dans le *Rheingold*, après le douloureux coup de passion de la *Walkure*, une accalmie s'est faite. Il y a partout comme

un sentiment de lassitude et d'attente. Siegmound est mort. Sieglinde est morte en donnant le jour à Siegfried. La souffrance des Velse est endormie avec eux, bien loin dans le passé. Mais, de cette crise terrestre, la puissance des dieux a subi les atteintes, car la passion fatale enchaîne la Pensée aussi et le charme du néant l'a prise tout à fait au moment où Wotan a donné à Brunehilde endormie, le baiser d'adieu; depuis lors, dépouillée de volonté, cette Pensée vague, embrumée de tristesse, tirant de sa méditation et de son rêve, l'énigme de la rédemption qu'elle propose à tous ceux qui passent sur la terre. Voyez les accords graves et las de magnificences qui annoncent le Voyageur; sa phrase de sagesse, sa phrase avertisseuse qui trace avec calme le chemin de lumière.

Tout le Wotan — ce Wotan humanisé — de la troisième partie du *Ring* est ici et dans l'admirable scène testamentaire qui précède, au troisième acte, le brisement de la lance.

Reculés tous les thèmes larges qui abondent

dans le *Rheingold;* les thèmes de l'Or et des Filles du Rhin, avec, pour base, le thème splendide d'Erda.

Reculé le thème du Walhall qui a de si intenses échappées dans la *Walkure*. Reculé le thème auréal et mystérieux du Heaume qui râle maintenant aux abords de l'antre de la haine. Il n'y a plus de souveraineté. Ce n'est que comme une aspiration à la joie que passe dans les conversations du Voyageur, le thème vivant de la liberté du héros.

Après le vol néfaste qui avait éteint l'étoile des eaux et signifié l'avènement de la haine, l'ivresse du pouvoir jouisseur avait un instant troublé la terre. L'or maintenant a passé au géant Fafner. L'anneau a trouvé son possesseur le plus hideux : l'avare rapace qui dort le ventre sur son trésor. Alberich dépossédé, maté, assourdit ses convoitises. La possession de l'or par Fafner, à la vérité, n'est qu'un fait opposé à la ruse des nains et au courage de Siegfried. Les géants sont l'incarnation de la force dans sa nullité vitale; les thèmes qui les caractérisent dans l'introduction et la scène du

deuxième acte n'ont qu'une valeur passive; mais les passions qui dorment au fond de l'antre demeurent grondantes et menaçantes. Si l'unisonnance mineure du motif de la malédiction, après avoir poussé sa lueur sinistre, est revenue par un retour mélodique à son coin de veille sourde, l'activité des nains n'a pas désarmé. L'envie de la possession fermente plus que jamais et, sans cesse, aux alentours, sur son échelle de septième, rampe ce thème en tierces dont l'éclat bémolisant s'étouffe dans le sombre; ce thème en dégradations qui sensibilise une idée d'extinction et de mort et sur lequel passe le geste avide que faisait Alberich aux Ondines, du bas de la roche où ne pouvait se prendre à l'escalade sa peau gluante.

Un fragment de ce thème de la possession hante Mime; il apparaît chaque fois que la méditation sournoise du nain met une pause dans l'action; les deux tierces dont il est composé font alors une grimace de perplexité comique. Toutes les manifestations de la joie, de la peine ou du désespoir de cet avorton ont le même aspect de ridicule impuis-

sance. Sa voix se déjette en fausset, un gémissement chromatique traduit sa peine, un frottement chromatique son allure. Il a des grelottements subits, des arrêts de peur qui lui jettent comme une spirale froide autour du cœur, le laissent frissonnant de la chair et claquant des os et, après la belle scène des énigmes où le dessin de sa physionomie s'énerve saisissamment, quand la forêt s'embrase au passage de Wotan, le trémolement de cette lumière blanche lui infuse aux veines une terreur mortelle. C'est que Mime représente la vie animale dans toute sa misère physique et morale. Il est, à côté de Siegfried, la figure nécessairement caractéristique du drame, figure d'appui antithétique et, pour ainsi dire dépulsive, incarnant toute l'inutile lâcheté du peuple de Niebelheim. Il était naturel de faire de Mime le père adoptif de Siegfried. C'est de cet organisme microbéen, de cette région inférieure extrême que devait partir le héros de la Tétralogie, pour s'élever de la vie animale aux frises illuminées de la vie humaine, comme une humanité nouvelle qui délivrera peut-être la divine pensée.

***

Siegfried est le recommencement de tout par la seule sève de la terre. Conçu d'amours libres aux cantiques de la végétation printanière, il est aussi insouciant de la population de Niebelheim et de ses thèmes de mort que les chênes qui enserrent la grotte de leurs racines et dont les rameaux superbes voient le jour. Vierge, le héros qui doit conquérir la vierge est invulnérable et indomptable par les choses comme par les êtres; il est l'incarnation glorieuse de la vie pour la vie; entier de corps et d'âme, ignorant de lui-même et de son but et de sa raison; privé de ce dédoublement de l'être qui en diminue la vitalité : Siegfried ne connaît pas la peur; la peur du fond de toute volupté et de toute pensée; cette peur de l'erreur, du doute, du vertige, qui glisse sa négation entre la vie et nous; cette peur de *la mort de penser et d'aimer* qui nous couche la mort même en travers du chemin.

Siegfried est l'affirmation de la vie. Il est la perpétuelle naissance. Ses souvenirs, ses

espoirs, sont des rumeurs de la terre et comme un instinct d'être dans le passé et dans l'avenir. Il a pris son sourire aux fleurs, ses gestes aux ramures, le timbre de sa voix au chant de la forêt, son regard à la lumière qui aveugle Mime. Le parfum d'air jeune qu'il rapporte de ses courses folles, malgré Mime lui-même, embaume la grotte aride, et son marteau sonore, quand il frappe l'enclume, sonne une joie de vivre dont l'écho tourbillonne aux fourrés d'alentour.

Tout le premier acte se passe dans la grotte de Mime. Pour traduire l'aridité de ce milieu de roc, de fer et de feu où grouille l'activité mauvaise des nains, le langage musical de Wagner conserve une netteté et une clarté classiques qui en laissent à nu l'ossature ferme, vigoureuse, presque dure et sèche. Ce qui domine au début, c'est le thème carcasseux de Mime que lèchent des tronçons du thème tortueux de Logue. Mais quand arrive Siegfried, le sang se met à couler aux artères rythmiques de la symphonie ; le rythme se carre, s'élargit, s'élance.

Aux accents des thèmes du cor et de l'épée, le feu s'anime, flambe à la gloire du travailleur vaillant ; la matière elle-même semble revivre à sa force souveraine et le roc et le fer et le feu, dans une admirable péroraison *alla* Bach, retrouvent leur voix gigantesque des premiers âges pour soutenir le chant triomphal de ce destructeur de la mort. Cet acte, qui montre en son état premier, tout de force matérielle, l'homme nouveau, est d'une unité de facture extraordinaire. Le thème de Niebelheim en demeure d'un bout à l'autre l'élément. Une simple déviation de rythme différencie les deux figures en présence. Voyez-le, ce thème poussif en triolets avec, en contraste, sur un mode vivant, dans les régions hautes, ce thème carré rapide, à grands et larges gestes qui le jettent, malgré tout, au plein air d'une vie folle de bonheur et d'audace ! Rien que cette antithèse pose inoubliablement les personnages. C'est le soubassement de la colossale monographie qui se complète par la scène de l'enchantement du deuxième acte et la scène passionnelle du troisième.

***

Dans ses entretiens avec Mime, l'esprit, ou pour mieux dire, l'instinct de Siegfried avait eu de vagues échappées sur le passé; elles avaient amené à deux reprises le souvenir des Velse, de Siegmound, de Sieglinde, les mélodies fleuries du printemps et du charme d'aimer. Siegfried avait vu les oiseaux s'aimer et la couvée surgir du nid; un cœur qu'il ignorait obsédait son cœur d'enfant : « Ma mère, nomme-moi ma mère », avait-il dit à Mime. Le nain lui avait appris qu'elle était morte en le faisant naître et, derrière Siegfried, s'était levée une ombre de souffrance. C'est ce sentiment embryonnaire de l'amour qui va se développer par la scène des « Murmures de la forêt ».

Mime, toujours poursuivant au flair son chemin de bête pernicieuse, toujours rôdant autour du mal, a conduit Siegfried à l'antre du dragon, première étape du voyage vers la peur et, tout en guettant l'or que Siegfried conquerra peut-être, Mime curieusement se demande si l'horreur du monstre entamera

ce cœur hautain et le fera frissonner de la volupté qu'il est impatient de connaître.

Mais Mime, sans cesse pendu aux oreilles de Siegfried, l'agace à lui enfiler en chapelets des discours hypocrites : Siegfried le chasse. A peine le nain s'est-il éloigné, qu'un sentiment de délivrance et de béatitude immense envahit Siegfried. Jamais il n'a entendu déplaner d'aussi loin la rumorante mélopée de la terre et de tels chants de tendresse onduler au large de la forêt et cette migration de souffles et cette traversée de frisselis et de murmures et cette salutation de toute la nature qui semble le reconnaître et s'éveiller à lui. Du gazouillis confus des feuilles et des oiseaux, une voix qui sonne d'or se détache peu à peu, une voix mystérieuse qui vient de très haut et dont le son pourtant lui semble éclore au plus intime de son cœur : c'est la voix ingénue de l'oiseau prophétique dont le chant est une apparition. L'oiseau est enfant d'Erda. Sa voix est ensorcelante comme celle des Ondines. Siegfried s'y abandonne et lui ouvre son être. Elle lui suggère ses aspirations ; l'évoque à ses destinées...

***

Siegfried a tué Fafner. Il a tué Mime. Ce n'était rien pour lui de terrasser les passions mauvaises. Mais, ignorant de leurs maléfices, il a conquis l'anneau et le heaume. Le charme enveloppant de la forêt l'alanguit; il rappelle à lui la douce voix d'amour que son âme attendrie comprend depuis qu'il a trempé le doigt dans le sang du dragon. L'oiseau se décache du feuillage, prend son essor, s'envole et, courbant les tiges, cassant les branches, trébuchant par les roches, effarouchant les taillis, le héros très enfant le suit, les yeux levés, le regard au sillage de son vol et battant des paupières quand l'oiseau bat des ailes. C'est une course rapide. C'est une suave ascension vers le site divin au pied duquel attend le voyageur résigné en méditant les prophéties de la terre.

Siegfried arrive. Il brise la lame où sont inscrites les runes qui enchaînent Wotan; et le thème de la fatalité, développant en mineur sa trajectoire douloureuse, revient sur lui-même par une déchirante inflexion

chromatique. Siegfried traverse l'océan de flammes au chant polyphonisé des thèmes du feu, du cor, de la terreur des flammes et de son thème vainqueur et, à mesure qu'il monte, le feu s'apaise, la fumée se dissipe.

Un silence d'immensité plane autour du roc que battait le vol des Walkures. Siegfried s'arrête à mi-corps pour laisser se dessiller ses yeux à la lumière. Enfin sa haute stature apparaît au faîte et son âme ingénue se déplie à la sérénité de ce matin de vie. C'est le sommet de la monographie; l'achèvement de la figure idéale d'interrogation que Wagner dresse comme l'hypothèse humaine entre les passions d'en haut et les passions d'en bas et à laquelle répond déjà la péroraison de l'œuvre.

En effet, Siegfried a aperçu Brunehilde et plus loin, sous la ramure, son cheval Grane endormis. Les thèmes de la Walkure et des adieux de Wotan se sont esquissés au souvenir du passé. Un merveilleux enchantement le saisit. Vierge, il approche de la vierge, pour accomplir sa mission; mais sous le heaume et la cuirasse dont il

l'a dévêtue, quand la *femme* apparaît, un frisson inconnu le sillonne, se ramifie à son être, l'enserre de ses mailles de volupté. Siegfried savoure alors les délices de la peur et dans le baiser brûlant qui fait fondre son cœur au cœur de la femme, il retrouve ce goût de rêve et de néant qu'avait laissé sur les lèvres de l'héroïne endormie le baiser de Wotan : premier dédoublement de l'âme du héros.

En Brunehilde surtout apparaît à cet instant la terrible et diminuante dualité. Le réveil de Brunehilde c'est le retour à l'espérance ; mais les chemins de ce retour, pour être nouveaux et immaculés, sont des chemins de la terre. Aussi n'est-ce pas sans traverser une crise de doute et de désespoir pareille à l'agonie de sa divinité, que la vierge entonne avec le héros le cantique de la résurrection.

Pourtant, quand elle se donne à lui, c'est dans l'oubliance des thèmes funestes et sa tendresse paradisiaque fournit à cette scène suprême des motifs plus merveilleux que tous ceux qu'on a entendus jusque là. Ce

morceau superbe de richesse musicale mériterait une étude spéciale. Il exprime toute une évolution de sentiments et de pensées. Il est la transition de *Siegfried* au *Crépuscule des Dieux*.

J'ai voulu montrer seulement par une exposition dans leur paysage, des figures symboliques de la troisième partie de la Tétralogie, comment Wagner a rendu vivante et impressionnelle sa vaste conception, dans ce drame du rédempteur. Ne disons pas de la rédemption, car la rédemption rêvée ne s'accomplira pas. La superbe phrase compassionnelle d'Erda repassera encore par le monde, et ce sera bien pour l'art embaumant et consolant, pour l'art, sublime moisson de souffrance, qui reprend à la passion humaine ce qu'elle a de trop accablant pour la vie des hommes.

Janvier 1890.

Préface à « Tristan et Yseult »

On a dit et écrit de la partition de *Tristan et Yseult* deux observations qui semblent contraster : « Cette partition est très chromatique. — Il y règne une mélodie quasi italienne. »

Wagner y exprimait les élans spontanés de la passion amoureuse, et l'expansion individuelle qu'ils déterminent trouvait sa forme naturelle en des successions mélodiques d'un dessin très indépendant.

Mais qu'appelle-t-on mélodie italienne? Il faudrait en juger par la sensibilité. Si la

saveur abondante est le charme de quelques thèmes de qualité latine, la mélodie qu'ils produisent s'est tant épurée, filtrée dans l'atmosphère wagnérienne que le caractère en est nouveau. La Tétralogie abonde en mélodies de cette qualité, et en redescendant vers *Lohengrin* on vérifiera la transformation graduelle de cet élément par le génie de Wagner et comme il se l'est approprié. Si la mélodie italienne est cette délicieuse apparence lyrique, ce fruit de sensibilité et de désir mûri au soleil chaud, s'étonnera-t-on de la voir adoptée et chérie par l'auteur de *Tristan?*... Ce trésor des musiciens du Sud, ce mélos chatoyant des parages de Florence et de Vienne recueilli simplement par Mozart, Wagner en inonde ses harmonies au fond sévère; c'est de cette substance mélodique, dont il est imprégné, qu'il dore les splendides accords du *Rheingold*.

Il n'y a pourtant pas une seule de ces « mélodies » qui accentue le dessin de la mélodie de l'opéra italien comme le « Lied du Printemps » de la *Walkyrie* et le « Preislied »

des *Maîtres*. Ces morceaux n'étaient qu'épisodiques. Ici, toute la mélodie est subjective et, imprégnée d'être, elle a subi la modulation psychique qui la fera inaltérable.

On détache la mélodie de l'harmonie et on dit : « Voici un dessin italien. » C'est un procédé trop analytique.

On dit aussi que Wagner, à raison des circonstances existantes, voulait écrire cette œuvre pour des chanteurs italiens. On remarquera, sans doute, que son « vouloir » a dévié au cours de la composition et qu'un homme de génie ne fait pas ce qu'il veut faire, parce que la volonté qui donne l'impulsion à l'œuvre est elle-même emportée au delà de son but. C'est peut-être la signification de cette phrase de Solness : « Le constructeur ne peut pas monter aussi haut qu'il bâtit. »

Ce qu'on nous donne, de la sorte, comme un motif esthétique, a la valeur d'une anecdote.

Le chromatisme de la musique vient en conséquente réaction à son mélodisme. Ainsi la composition est synthétique jusque dans

son procédé littéral. Et cela aussi était une nécessité sentie avant d'avoir été comprise par l'artiste de nature dont les systèmes sont tous *a posteriori*, n'éclairant que la route parcourue, lui indiquant une direction, lui donnant à juger de l'avenir par le passé. Les théories n'ont frayé de chemin à personne.

La mélodie est ce mouvement successif qui dégage la couleur et la chaleur lyriques. Les Italiens étaient sans force nerveuse pour empêcher la précipitation progressive du mouvement, le relâchement et la chute de la mélodie au bout de quelques mesures.

Wagner, avec une notion plus profonde de la vie et des moyens qu'elle fournit à l'art, vit que, dans tel écart mélodique qui comprenait quelques mesures d'opéra italien, il y avait de la place pour plusieurs pages de développement par l'évolution graduelle du mélos, car, en nature, le mouvement a ses retours et ses replis, et la sensibilité qu'il fait naître a ses réactions dynamiques subtiles, infiniment nuancées.

Le chromatisme de *Tristan et Yseult* n'est

pas un affinement d'ouvrier harmoniste, c'est un retour à la mélodie naturelle continue qui se soutient et se régénère automatiquement et qui vit de sa complexité.

***

Wagner a donné dans *Tristan et Yseult* la synthèse des formes de son désir.

C'est une monographie de l'amour à tous les degrés de l'être. Wagner ne distingue pas l'amour du rêve. Sa pensée s'attache. Comment concilier le besoin d'attachement avec l'aspiration au départ vers le rêve? En emportant l'amour dans la nuit de mi-clarté du songe où concevoir et créer une vie plus harmonique. Cette nuit de mi-clarté, cette « nuit de lumière réelle », dirait M. Maurice Beaubourg, est la nuit bleue dont les amants extasiés ne sortiront que pour entrer dans le jour de négation et de mort.

Quand Yseult sur le corps chaud de Tristan, revient à l'exaltation de leur hymne et invoque, appelle sur eux la nuit d'illu-

sion, on sent bien que, sous elle, à la terre, le froid pâle du néant glace peu à peu le cadavre à jamais muet. Son extase est un relief de leur rêve qu'elle n'a pas fini de traverser et d'où elle glissera à l'inconscience finale.

Le lugubre froid de la mort est dans tout ce troisième acte et dans son paysage de sable et d'eau. La cornemuse du pâtre imprègne d'une mélancolie inquiétante et nouvelle ce paysage où la tristesse semble être installée définitivement. Tristan rapatrié est un être perdu au bord douloureux du monde. Il relève de la prestigieuse maladie que lui communiqua le breuvage; il est blessé à mort. Yseult est en lui et il ne peut ni la saisir ni même l'apercevoir. Oh! la presser dans ses bras, sur sa poitrine; il implore un regard, une étreinte, un baiser, un baiser dont le goût lui dure tout le temps de la mort.

Car c'est dans la mort qu'il entre par ce lendemain du rêve. Il retombe de la réalité spirituelle. L'aube est brutale; le jour sera implacable et cynique comme une

raison, et la poésie qui plane encore autour de lui sur les choses est le rayon traînant de son espérance anémiée, la caresse dernière de son regard qui s'accroche au rivage où le navire d'Yseult tarde à aborder.

Les trois actes représentent les trois états : *avant*, *pendant*, *après* le rêve.

Le premier, jusqu'à l'instant où Tristan partage avec Yseult le breuvage, a l'allure active, le dessin ferme et volontaire, l'expression véhémente et la composition ordonnée et serrée qui en font une page d'humanisme épique. Prenez cette représentation de la traversée dans son acception spirituelle. C'est le voyage mental de tous ceux qui recherchent l'action héroïque. Ils se sont embarqués pour le pays où Tristan commande. C'est en lui qu'apparaît la force réelle de ce pays, tandis que Marke en est la force pensive, souveraine. A cette force pure quel poète n'a rêvé de soumettre la beauté de vie? Mais cette vie que la volonté opprime, que la discipline révolte, nous donne à boire des philtres troublants; elle nous communique

des sensibilités magiques et suscite en nous des créations nouvelles qu'en conscience nous n'aurions pas pu concevoir. Le deuxième acte est l'instant de création dans la volupté sous la menace pressante du jour qui ramènera la tonalité positive et froide et défera le rêve.

***

Tristan et Yseult est une œuvre née des *Niebelungen*, le développement en pure psychologie lyrique d'un de leurs aperçus. En composant *Tristan,* Wagner dérivait irrésistiblement d'un travail voulu vers un plus intense foyer de vie. Une partie du sujet planté et organisé pour la Tétralogie s'isolait en son esprit, s'offrait à lui sous un aspect plus absolu et plus beau. Les personnages qu'on voit ici sont en parenté spirituelle avec ceux qu'on voyait là. Du reste, chez lui l'œuvre d'art est une œuvre de vie, et tous les êtres qu'il crée, nés d'un même être, vivent en sympathie avec des traits d'intime analogie.

C'est ainsi que Kourwenal ressemble en

quelque chose à Hans Sachs qui est, dans les *Maîtres*, l'émissaire de la pensée profonde, le seul personnage par qui cette comédie lyrique se rattache à l'œuvre tragique de Wagner.

Le point de départ que, d'après les commentateurs, il faut indiquer à *Tristan* et que nous venons de noter, distingue tout de suite cette œuvre des précédentes tragédies où s'héroïse l'amour humain. Je n'aime pas voir Maurice Kufferath citer au début de son livre : *Roméo et Juliette*, ce drame d'amour selon l'esprit de la renaissance italienne qui a vécu à travers Shakespeare jusqu'à Musset.

Tristan et Yseult s'éclaire d'une autre lumière La pensée septentrionale préside à ce poème autrement lucide et vaste que le poème de Shakespeare.

Kourwenal c'est l'homme de réalité positive, robuste de corps et d'âme, dévoué comme le chien au maître ; dans sa cordialité active, il puise de chaudes inspirations de tendresse, des câlineries de garde-malade imaginant des contes féeriques pour ranimer une âme qui meurt d'amour. Comme Hans

Sachs, il est rude et simple, avec l'indestructible foi des simples. Ils s'assimilent par le tempérament, bien que Hans Sachs ait le front plus haut, nimbé de claire pensée.

Cette parenté, la sensibilité lyrique de Wagner l'atteste dans la scène du troisième acte où Kourwenal cherche à évoquer du décor natal une joie pour Tristan; cette joie tranquille et assurée des traditions patriales que symbolisent, dans les *Maîtres*, les fraîcheurs gothiques de la Saint-Jean, cette joie jeune qui éclate enfin à l'arrivée du navire, pareille à un retour de vie, dans la chanson gaie du pâtre et secoue d'un frémissement de bonheur tout ce paysage triste de Karéol qu'imprègnent la sensibilité aiguë et l'énervante mélancolie du malade.

Kourwenal et Sachs sont des types solides émanés du tréfonds de la personnalité de Wagner et qui emportent avec eux des blocs constitutifs du drame.

Au premier acte, tous les passages chevaleresques et la chanson du pilote rayonnent lyriquement de l'âme de Kourwenal.

Kourwenal, Hans Sachs, Wotan, la

gradation pourrait s'établir sur la seule observation de l'expression mélodique et harmonique. Pourtant le rapport paraît lointain entre Kourwenal et Wotan, tandis que Marke approche immédiatement le dieu scandinave..

Wotan est un dieu bien peu dépouillé d'humanité, plutôt un père, un roi par la pensée, comme Marke, ce roi d'une compréhension et d'une bonté divines.

Du revers de cette nuit enchantée, qui emporte à jamais l'harmonie de deux êtres, Marke, avec sa vieille foi diminuée et dans son apparat moral, semble le fantôme de croyances et de souffrances dont la vie se détache. Il est le revenant d'une humanité qui avait tout fondé sur la raison. Il revient trop tard pour lui-même. Ainsi que Wotan, il sent se diviser son être. Les formes qu'il représente étaient nées de l'esprit. C'est pourquoi elles demeurent nobles en présence de la toute beauté de la passion.

De la tête blanche, accablée du roi, rayonne une bénédiction pour les amants.

Il est la conscience de leur amour, cette conscience qui voyage plus lentement que le cœur, parce qu'elle s'arrête au long de la route pour lui construire des abris. La conscience trahie interroge le cœur qui ne peut rien lui répondre. Tristan et Marke sont loin l'un de l'autre, mais une tendresse filiale les unit. Comme le dieu errant et doutant de la Tétralogie qui pleure de punir et consacre, d'un baiser au front de Brunehilde, la place où se poseront les lèvres de Siegfried, le vieux roi Marke souffre de voir se décomposer le bonheur, au jour blafard de la pensée. A l'horizon de la nuit qui s'exile, son âme pâlit ainsi que l'âme d'Yseult et l'âme de Tristan.

Brangaine est une incarnation de maternelle féminité. Sa nourricière tendresse ne conçoit pour Yseult rien autre que le bonheur. L'outrage de Kourwenal cache un refus d'aimer ; cet outrage a blessé Yseult au cœur et c'est de cela que Brangaine pleure aux pieds de sa maîtresse. L'idée de l'amour l'obsède. L'amour est toute la vie. Est-il

possible qu'on n'aime pas son Yseult? Brangaine ne peut pas verser le philtre de mort que lui demande un cœur égaré dans le rêve. Elle est l'instinct de la femme, elle est le génie de l'espèce à qui la chair commande et pour qui le désir part de la chair, dût-il ensuite s'élever infiniment. Elle veille à son éclosion. Elle est la garde-malade d'amour et ses yeux ne quittent pas la couche où l'on souffre. Elle préfère aujourd'hui à demain et le soulagement à une longue souffrance qui amènerait peut-être la guérison. Elle ne conçoit pas la nécessité de la souffrance, parce qu'elle ne conçoit pas la guérison et elle aide la fatalité en servant le désir. Elle est la plus vraie de parmi ceux qui entourent les amants. Elle est la plus voyante avec son pauvre esprit aveugle sur son cœur.

N'est-ce pas sa voix, la voix de Brangaine sur la tour, qui emplit d'une si enivrante tristesse la scène voluptueuse du parc où l'on sent venir la mort paradisiaque des amants? Dans le silence de leurs êtres confondus, tandis que les ondes de leur cantique

se propagent à la terre frémissante, c'est une voix de vie profonde, avertisseuse et conseillère, qui s'étend par-dessus eux à l'infini de cette forêt du monde où pleure le cor du roi Marke. Elle est sinistre et bonne cette voix qui les berce de l'annonciation du malheur et les convainc, avec une gravité liturgique, de la fatalité de leur amour. Kourwenal n'apparaîtra qu'au réveil pour servir Tristan dans l'action. Mais le chant de cor qui passe, s'égare, reparaît en se froissant au feuillage, ce chant qui traîne au loin, voilé comme s'il voulait se dérober et s'éteindre, c'est le chant de l'âme de Marke que Marke lui-même ignore. Les paroles raisonnables qu'il croit devoir prononcer mentent à ce chant qui, tout à l'heure, mêlé au bruit de la source, s'harmonisait à leur adoration.

***

Ceux qui pensent que la musique offre les qualités de l'art essentiel parce qu'elle fait apparaître immédiatement l'essence des choses, épanouissant en voix de couleur et de nuance la lumière de l'être, ceux-là aiment

sans réserve une œuvre dont la musique est pour ainsi dire la chair spirituelle. Dans *Tristan*, le thème métaphysique et le thème lyrique ont été conçus l'un en l'autre, l'un par l'autre, et ils sont nés habillés de leur forme musicale. Ce mot « musique », avec sa sonnance soyeuse, me paraît désigner le vêtement matériel de la lyrique, comme la phrase écrite est le vêtement de la phrase pensée en forme.

Wagner écrit : « Lorsque je me mis à mon *Tristan,* je me plongeai avec une entière confiance dans les profondeurs de l'âme, de ses mystères; et de ce centre intime du monde, je vis s'épanouir sa forme extérieure. »

Cette œuvre est le fruit mûr de ses longues et profondes études esthétiques pour la création du drame nouveau. La musique en fournit les formes symboliques. Il faudrait en observer une à une les apparitions mélodiques et harmoniques comme autant de figures de mystère, d'états d'âme exprimés par lesquelles se manifeste ésotériquement le drame.

Avril 1894.

Préface à une représentation de « l'Anneau du Niebelung »

A l'écart des rues animées où papillonnent, dans l'air léger, les bavardages et les curiosités d'une foule amusée, le parc de Bayreuth, le *Königliche Hofgarten*, offre des matins de fraîcheur et de silence à ceux qui veulent s'abstraire entre deux phases du *Ring*.

Le parc s'étend derrière la villa Wahnfried. Il mène vers un palais, aux jaillissantes fontaines roccoco, dont la figure vieillotte sous des bandeaux de feuillage, au bout de l'étang velu d'herbe, sourit et songe. Le tombeau de Wagner est tout proche ; on y accède

par une petite porte ouverte dans la haie au bord de l'allée ombreuse où les voix des passants s'inclinent, cédant sans le savoir à une inflexion pieuse. Tous ceux qui viennent ici ne pensent qu'à lui et quand ils approchent de ce tombeau c'est comme s'ils approchaient du centre de leur pensée. Il se tait là depuis treize années et son âme fait lever des êtres au fond du monde. Ils viennent, insoucieusement les uns, ardemment les autres, vers la puissance dont ils subissent le charme et pourquoi se retiennent-ils de dire qu'ils se meuvent maintenant dans une atmosphère de joie miraculeuse, si le miracle était d'être prodigieusement humain, héroïquement simple, à force de génie.

Ce n'est pas seulement au théâtre que le drame nous affecte, car il est l'action synthétique de la vie spirituelle des êtres ; chacun le revit pour soi, selon sa vérité individuelle, en ces matinées de calme recueilli qui en distancent les actes ; l'esprit reçoit la nouvelle de ce qui s'est passé dans l'âme ; c'est l'instant de la représentation mentale. Tandis que des pas s'étouffent autour du tombeau, on entend

l'oraison d'une voix dans le parc ; des promeneurs se sont assis, promeneurs d'un rêve qu'ils ne savent encore par où saisir pour le fixer, et l'un d'eux lit, à haute voix, le poème. Les visages s'isolent, mais les esprits communient en celui qui repose sous les accords magiques du sommeil d'Erda. De l'autre côté de la ville, sa figure de vivant, aux vitrines, arrête les yeux des passants. C'est ici le revers, la face pensive de la vie. Il s'est tourné par ici pour dormir.

Au soleil du matin le paysage d'exquise mélancolie voile à peine de lumière la profondeur des choses ; la nuit le hante, et les nornes, et leur câble d'or noué de doutes. En souriant, le vieux château garde un air d'interrogation éternelle. Accoudons-nous au léger pont de bois arqué sur l'eau moussue — parabole délicate de la pensée sur le mystère — comme ce matin de départ où nous eûmes tant de mal à nous en arracher. Les arbres se touchaient de la cime ainsi que des mains long-jointes. Nous pensâmes à des êtres graves s'aimant dans la tristesse et qui s'appuieraient du front l'un à l'autre et ce fut par

une perspective du temps que s'allongèrent nos regards vers ce palais de l'autre siècle, vers sa douceur énigmatique et son renoncement. D'être en dehors du temps les choses sont plus désirables. Pareil à la voix du paysage contemplé, un thème résonna en nous : la nostalgie du Walhall!... Ce ne fut qu'une sensation, mais toute la puissance du drame vaporisée en musique, pollen de pensée, parfum de vie, arome magnifique, nous avait traversé. Nous avions frôlé l'âme musicienne qui érige en haut-relief le drame pour s'attester, et notre pensée s'appuya au poème, nos yeux aux images ressurgies, trouvant en cette œuvre organisée comme un être, les plans respectifs où se poser pour en recevoir l'impression totale.

***

Fallait-il que nous vinssions là pour obtenir ce mirage du spectacle qui nous avait touché? Est-ce la grâce que fait Wagner à ceux qui veulent méditer auprès de lui et s'initier à son désir? Soyez sûr qu'on ne le comprendra jamais assez bien et qu'il faut, pour y atteindre,

s'efforcer à une intellection purement humaine de ce qu'il conçut.

***

« La Tétralogie est le poème de sa vie, le poème de ce qu'il fut et de ce qu'il ressentit (1) ». Après tant d'utiles commentaires esthétiques, après tant d'explications en spirales pour en pénétrer l'esprit, pourrions-nous en saisir l'âme et comprendre que son drame est l'extériorisation d'une musique qui n'est elle-même que la forme de sa vie intérieure.

Le prologue de l'*Anneau du Niebelung* est la thèse d'où résultent deux tentatives d'action vers l'idéal, la première contrainte et douloureuse, la seconde libre et joyeuse, après quoi tout s'écroule pour ne laisser survivre qu'une pensée d'autant plus forte qu'elle s'est nourrie de la vie représentée. Cette pensée, c'est la musique qui l'a créée à travers le drame. Affirmation évolutive de l'âme à travers la matière vers?...

(1) H. von Wolzogen. — *Erinnerungen an Rich. Wagner.*

Ainsi Wagner, loin de vouloir édifier le chef-d'œuvre d'art, n'a songé qu'à créer par son œuvre une pensée. Il a voulu s'exprimer; il l'a fait par son moyen naturel, *la musique*. Wagner était un subjectif; il regardait en lui; son art fut la manifestation constante de ses luttes et il n'est pas une œuvre de lui qui ne soit le développement d'un « cas » personnel; mais comme il était pleinement humain, ses songes sur lui-même eurent une portée universelle. Ce qu'il contemplait en soi c'était le monde et son désir d'artiste nous en propose l'intégrale beauté.

Wagner était un musicien; je prends le mot dans l'acception la plus pure. C'est en suivant son impulsion de musicien qu'il a résolu l'énigme de la vie... présente au moins. « L'Allemand ne veut pas seulement *sentir* sa musique, il veut aussi la penser » (1). Cette musique, qui lui dit tout l'intime de son être, comment ne l'assimilerait-il pas à son être? Avant telles analogies de forme et de composition dramaturgique, voilà ce qui apparente Wagner aux Grecs.

(1) WAGNER. — *Ueber deutsches Musikwesen.*

Il est tellement celui dont la musique exprime la vie qu'on pourrait, en ne considérant que cette musique, dégager tout le sens du drame. La musique et la vie s'y éclairent l'une l'autre, et ce n'est pas inutilement, car il y a encore des malentendus sur l'une et sur l'autre. Il faudra qu'un peu plus de clarté ouvre le fond de la vie pour qu'on arrive à reconnaître l'*Ur-Melodie* que les hommes entendent sans conscience depuis des siècles.

***

Rien ne semblait plus superficiel que la musique et rien n'est plus immanent. Elle est à l'origine de nos expressions : le langage essentiel. C'est par elle que la vie module en art. Elle est le cours sensible de la vie animique dans l'existence. Wagner la recueille comme une eau de source et les vases où il l'enferme ne sont pas d'une autre substance. Ils sont la musique elle-même qui se contient, le dehors de sa propre substance figée dans l'espace pour devenir visible et tangible. Ce que nous appelons la plastique des drames

n'est rien que mélodies et rythmes solidifiés au froid de l'extérieur. La plastique commence où le mouvement cesse, elle en est la forme fixée. Que souhaite Wotan? Concilier la vie avec la vérité, la musique avec l'idée, ce qu'on ressent avec ce qu'on voit, et les figures du poème qu'il rêve se balancent, inconsistantes et tracées pourtant, en la région, belle et nébuleuse ainsi qu'un purgatoire, où il médite. Penseur des mouvements de l'être, il hésite entre la nature et la règle. La musique est mouvement. Le mouvement aspire au repos et la musique à l'idée.

Le thème de la nostalgie du Walhall est le symbole de cette aspiration et je n'ai rien entendu de plus angoissant de beauté — si toute beauté contient de la douleur — que le début du deuxième tableau de l'*Or du Rhin* qui ouvre la psychologie du drame. La musique s'alentit dans le songe du désir du penseur. Pendant son sommeil le Walhall s'est dressé, image de l'ordre suprême qui donnerait le repos aux hommes. Ce n'est pas un palais d'orgueil, car le mirage se meut

dans l'esprit de Wotan sur les accords parfaits de la bonté divine, et ces accords gardent en leur marche mélodique quelque chose du balancement de l'eau qui en caresse la base. Ces accords pourraient fondre à la souffrance humaine; ils ne *s'arèteront* pas aux contours durs de la voix de Fricka : toutes les possibilités de liberté demeurent en leur type d'harmonie. Un problème d'harmonie, la Tétralogie n'est pas autre chose, d'harmonie esthétique et d'harmonie humaine; dans l'œuvre d'art parfait elles se supposent et se supportent réciproquement. On y voit la musique pâlir et froidir sous la parole, avec de magnifiques lueurs d'agonie, avant de mourir dans la matière, mais le sacrifice la transfigure et, de ce passage, elle ressuscite plus forte comme, par exemple, en cette marche glorieuse — dite funèbre — à la vérité de l'être délivré qui termine à peu près le cycle des souffrances de Wotan (1).

(1) Pour tout ce qui concerne Wotan on lira utilement l'étude de Wagner : *Ueber Staat und Religion*. Il y a écrit : « Ce n'est que par le sort et les souffrances

*
* *

On a désigné justement Wotan comme le personnage principal de l'*Anneau du Niebelung*. Le thème du Walhall est la synthèse du sujet et le foyer de l'œuvre. On peut dire qu'en le concevant, Wagner a conçu son drame.

Vers ce thème s'élèvent, en resserrant et consolidant de pareilles harmonies parfaites, ceux du fleuve légendaire et des nornes et d'Erda qui forment, avec celui de la déchéance des dieux, l'angle sous lequel vit le monde. Le Walhall est au sommet, idéal du repos dans le rêve : *Wahnfried*.

Sous l'angle de ces thèmes organiques et désorganiques, voici le monde avec des thèmes de sentiment et d'action, voici le théâtre et le drame et leurs aspects analytiques ; voici

des rois qu'on peut connaître pleinement et entièrement le tragique de l'existence humaine. »

Prenez le mot *roi* dans l'acception idéale et songez à une des plus belles pages de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck.

le lieu des antithèses et des conflits où Fricka même prendra part et se passionnera pour le contraire de toute passion. Les mouvements d'âme éclatent jusqu'à se traduire en orages et en frissons de nuées : la poussée de la musique bouleverse les majestueuses théories qui maintenaient au début de l'œuvre un espoir de certitude dans la conscience. Fricka a beau étaler au-devant de ce flux lyrique la mélodie ornementale nue et froide des dogmes; sa voix incolore et tranchante, à qui la volonté seule donne de la grandeur, dit trop que l'harmonie est détruite; le feu de la colère et du désespoir la ronge. En voulant imposer du repos ce qui n'en est que le fantôme, elle précipitera la débâcle. Par les brèches du vieil édifice moral la musique monte. Issue en thèmes isolés, timides, tendres et courbes du cœur de Siegmound et de Sieglinde, elle déborde et c'est un commencement de retour aux éléments, une nouvelle effusion de l'idée dans l'amour, cette scène où Brunehilde s'endort parmi les flammes consolantes et gardiennes de la passion divine. Repos dans le sommeil. L'affaissement de la

volonté selon les runes s'accentue. Le monde attend. Il n'y a plus de dieu sur la montagne. Wotan est devenu le voyageur à l'esprit errant, aux accords fluides. Mais une volonté d'homme est née de la nature (1); une autre tête, ingénue celle-ci, va poindre du versant opposé et la musique s'épand des profondeurs à la surface, étonnée d'être au jour et légère et joueuse en tiges flexibles et robustes en ramée fraîche aux teintes claires de printemps, pour raconter moins une âme qu'un cœur et ses sensations. Le thème ascendant de Siegfried, parti de l'horizon de la terre et crevassant d'un éclair d'action la trilogie, atteint la roche sous le frêne où dort le désir du dieu.

L'action est finie; toutefois l'élan de la vie était tel qu'il faut qu'elle s'épanouisse en lyrisme. Nous revoici sur la hauteur, un autre jour naît; l'évolution s'est accomplie; une race nouvelle est venue. Du tréfonds de la pensée de Wotan le vœu de beauté est monté

(1) Pour ce qui concerne Siegfried, lire : *Kunst und Klima*.

aux lèvres de Brunehilde et de Siegfried; et ces jeunes voix de la terre substituent leur concert de fraîcheur à la splendeur lasse des accords du Walhall. Instant de pureté humaine et d'espoir de rédemption par l'amour!... L'instant sinistre de la violence et du mensonge le suit de près; Siegfried va revenir au sommet de la roche, l'âme déguisée, habillée de ténèbres et coiffé de ce *tarnhelm* qui lui fait une tête de crapaud.

« Mon casque de héros!... » avait dit Alberich. On comprend le sens de ce mot plus horrible que sa malédiction. « Le monde est mauvais, le monde appartient à Alberich » (1); Siegfried y est descendu; les lueurs fausses du crépuscule l'enveloppent. Celui dont l'héroïsme a triomphé des dieux ne peut pas empêcher, dans le monde maudit, la fin prédite; mais son thème ne se brise pas au thème du destin : la musique en atteste la persistance au delà de sa chute.

(1) Parole de Wagner. (Voir WOLZOGEN's *Erinnerungen*.)

***

La mort de Siegfried! On ne peut pas concevoir si on n'a vu la scène, — et je crois pouvoir ajouter : si on ne l'a vue ici, — la signification de cette page symphonique. L'observation prouvera occasionnellement que, loin de vouloir isoler la musique, si j'y ramène tout c'est que je considère en elle la force originelle et créatrice du drame. A l'audition ou à la lecture de la « Marche funèbre » du *Crépuscule des Dieux*, on imagine seulement une marche pour accompagner le cadavre de Siegfried sans deviner quelle transsubstantiation, visible au théâtre, elle réalise. A peine les porteurs se sont-ils engagés dans le chemin de roc étroit qui monte en lacet au long de la rive du Rhin que le théâtre se voile de vapeurs; l'image matérielle de la mort, tout à l'heure brutale, s'évague peu à peu et, à mesure, l'attention se reporte vers la musique. Au début on regardait : c'était encore le drame terrestre; à la fin, les yeux levés vers le sommet du roc où le corps a disparu sous les nuages amoncelés,

on écoute. Siegfried n'est plus nulle part, Siegfried s'en est allé dans l'inconnaissable où l'âme seule peut le joindre. Il est entré dans sa vérité. La forme de cette scène résume la forme de l'œuvre. A ce second terme d'une proposition poétique que le drame résout à travers la vie dans l'absolu, la pensée apparaît complètement évidente. Au tableau du Walhall la beauté contenue par l'attente et le doute nous angoissait; elle nous soulage intensément maintenant et nous exalte. La musique se sépare des choses, s'en évade ainsi que l'âme d'un corps, où elle a agi pour la vie, et nous voyons sa raison et que, symbole de la vie absolue, elle était le seul motif de la lutte.

***

On a expliqué la forme lyrique d'une grande partie du *Crépuscule* par le fait que la musique avec la sensibilité envahit tout. Dans cette partie du drame la vie est pourtant *très relative*. Il s'agit, à vrai dire, d'une certaine qualité de sensibilité, d'une certaine qualité de musique. Plus rien n'est pur, ni la

musique, ni l'idée. Il y a surabondance de mouvements physiques et désordre, la musique se trouble. Il y a une sorte de pléthore où le sang du drame se vicie; rencontre et corps-à-corps de la vie et de la mort de toutes parts; les vagues du flux et du reflux se heurtent et se mêlent; arrêt, décadence, décroissance de musique et de vie. Le poème se désorganise. Au sens esthétique lá symphonie se fait plus complexe et plus riche, parce qu'en se décomposant les thèmes confondent leurs parcelles en un décoloris subtilement nuancé; c'est le prestige des paysages d'automne et de la lumière au prisme des vapeurs de la terre, mais de pareilles modulations ne s'aperçoivent qu'où la vie s'alentit et se fane. La musique n'a plus sa force d'allure; elle s'arrête dans le désir vain de résister au reflux et comme pour jouir un instant d'elle-même; tombée avec une lourdeur sensuelle dans le monde contingent, elle stagne à l'entre-vie du drame et l'empâte. C'est ce qu'on a appelé le « style d'opéra » de la quatrième partie du *Ring;* une crise, une maladie de la musique correspondant à la

maladie d'âme des êtres. La musique se dégage bientôt ; comme Siegfried, elle rentre dans la vérité, au delà... et l'œuvre d'art et de vie, accomplie, se révèle.

***

Nous croyions que la musique n'était qu'une voix de limbes. Ce fut la bonne action de Wagner de nous faire toucher du regard la vie qu'elle anime et nous avons reconnu la musique dans un être.

Avec Beethoven la musique s'était entr'-ouverte à l'idée. Pour y atteindre et s'y marier il fallait qu'elle se frayât dramatiquement ce chemin à travers le corps de la vie. Wagner arrive au faîte d'une lignée de musiciens ; il procède de Beethoven : c'est un fait historique et que lui-même affirme. Son drame est l'épanouissement, dans l'espace présent, du flux lyrique de trois siècles. Jusqu'à ce jour la musique avait passé en voyageuse dont le but est loin. Elle s'alentit, contemplative, et cherchant ses conclusions hors d'elle-même, en notre temps fervent de

lumière, comme si elle y avait aperçu, en reflet, sa patrie. On s'étonne de l'impuissance où Wagner a mis la musique. La cause en est moins la force que la qualité de son génie. Il est de la nature des choses qu'elles changent à un instant donné leur chaleur en lumière. Il fallait ce demi-arrêt pour que la musique prît conscience; mais elle ne pouvait s'arrêter un peu sans mourir un peu.

En se pâmant de joie intellectuelle à l'extrême limite de son domaine véritable, elle a montré aux musiciens une beauté inespérée qui les tente. Pour susciter le mystère de la vie, Wagner offre un nouveau moyen d'expression à ceux qui conçoivent lyriquement l'art, je dirai mieux : à ceux qui entendent que la musique est le principe de la vie et de la pensée que leurs œuvres recomposent. Il y a, dans son drame, rayonnement harmonique des formes et non parallélisme; unité de substance. C'est le drame *par* la musique ; car, s'il est vrai que le chant commence où la parole la plus mystique renonce, la musique est l'art essentiel. Toutefois, par cet effort vers l'intellectuel, la musique s'est énervée.

Il lui refaut une impulsion et des germes. On fera bien de les chercher dans l'instinct populaire et « le génie de l'espèce » (1). Les éléments littéraires et plastiques que le drame wagnérien comporte ne sont, en effet, que pour manifester la vie intérieure, qui, seule, *importe*, et il faudra que cette vie, toute musicale, soit puissante pour saillir en relief énergique sur le théâtre.

***

J'écris ces notes au sortir du théâtre admirable où Wagner a voulu une représentation haute en couleur et vigoureuse et accentuée afin d'exprimer intégralement sa musique réelle. Les impressions que je rapporte proviennent d'un *spectacle*.

Sur ce théâtre, les paroles claires, les images nettes font des paliers certains par où l'on descend à l'origine de la vie et de soi-même. Ailleurs il semble qu'on veuille nous

(1) ... qui crée l'illusion et fait fleurir les rêves... (Voir *Staat und Religion*.)

imposer des songes. Ici, nous offrant la vie, on nous *laisse* songer, et tandis que la raison et le regard s'appuient solidement, l'âme se replonge à la source et boit à l'infini (1).

Je reviens de là-haut avec la conviction que ceux qui n'ont pas vu le drame n'en connaissent pas la musique et je crois pouvoir dire, sans paradoxe, qu'au théâtre de Bayreuth, on regarde pour *entendre*, d'autant que le mot implique enharmonie de sens.

Ce qu'on a vu, fût-ce une pensée, s'efface; mais ce qu'on a entendu demeure et s'éveille pour l'esprit aux instants favorables, telle cette minute heureuse de recueillement et de silence dans le parc.

Septembre 1896.

(1) « Résoudre la réalité dans l'illusion; créer un infini réel par l'art. » (WAGNER, *Kunst und Klima*.)

Préface
à une Psychologie de la Musique[1]

Mesdames, Messieurs,

En cette maison où chaque année, à pareille époque, on fête intimement la beauté, on a compris la nécessité d'en concerter les formes pour une expression de vie essentielle.

C'est ainsi qu'afin de prolonger les symboles plastiques qui nous entourent on leur cherchera des harmoniques dans le chant et dans la pensée.

L'art sous-entend la *vie*.

Quand nous parlons d'art notre parole élide quelque chose.

(1) Cette étude en forme de conférence a été lue au Salon de la *Libre Esthétique* en février 1895 et publiée quelques mois après dans la *Société Nouvelle*. Depuis lors, des essais plus jeunes ont paru. Je me réjouis d'y avoir trouvé un peu de curiosité et de sympathie pour mes aperçus.

L'art s'applique toujours à une réalité et ce serait une superfétation de parler d'*art appliqué*, si cette résurrection de beauté dans les choses palpables n'attestait aucune augmentation d'énergie spirituelle.

Quand la matière autour de nous est ainsi bondée de rêve, c'est que l'idée esthétique s'applique plus fortement à nos esprits. C'est que l'art, reconnaissant son origine dans le désir humain, se rattache à la terre, y reprend racine pour une nouvelle croissance. La germination sourde et si harmonieuse déjà de la vie nouvelle, c'est la *musique* qui nous l'annonce.

Avec la sensibilité s'accumule la substance lyrique, le sang de la vie, ce qui fait qu'elle se colore et palpite.

La musique exprime immédiatement et infiniment la vie, et surtout, elle n'en exclut rien, elle n'en contredit rien. Elle attache ce qui féconde à ce qui éternise ; elle dit simplement toute la vérité.

Vous avez senti de quelle foi la musique d'aujourd'hui s'anime. Elle est jeune et forte, malgré qu'elle ait beaucoup souffert. Voici

le moment d'aller en aide à son héroïsme et, à la sollicitation de ces poètes qui se nomment Richard Wagner, Borodine, Glazounow, César Franck, d'Indy, de la dégager des conditions médiocres d'intellection où on l'a tenue pendant trop longtemps.

Cette œuvre c'est vous qui la ferez ou plutôt, à l'aspect des pensées qui vont se mouvoir entre nous, elle commencera à se faire en vos âmes où des chemins mystérieux s'ouvrent et vont et viennent sans cesse, de l'obscurité à la clarté. Pratiquer la psychologie de la musique, c'est en sonder l'essence pour saisir les rapports harmonieux qui la sensibilisent. Chacun ne pouvant rien dire que de son âme, il faut qu'on entende la musique selon soi pour l'entendre entièrement.

Cet entretien n'est donc que pour vous inviter à rechercher, à toute occasion, la vie dans les œuvres et à voir en somme comment un thème lyrique peut nous toucher s'il n'est pas seulement destiné à nous amuser pendant un instant et à satisfaire notre curiosité sentimentale.

Non que le plaisir soit mauvais. Il n'y a

rien de mauvais; tout a sa raison et sa destinée. C'est de cette raison et de cette destinée qu'il faut qu'on s'inquiète.

L'esprit est dans les choses les plus légères si elles sont vivantes et on pourra aussi bien faire la psychologie d'une œuvre de Poise que d'une page de *Tristan* ou de *Samson,* voire d'une œuvre d'Offenbach comme les *Contes d'Hoffmann* ou la *Chanson de Fortunio.* S'il y a de l'âme dans une messe de Palestrina, il y en a aussi dans une valse de Strauss.

A deux points superposés de la courbe du désir la méditation religieuse et le penchant sensuel s'autorisent et se théorisent du même rythme originel. Les corps aussi ont besoin d'harmonie et c'est un germe de prière, c'est la prière de l'inconscient. Souvenons-nous des danses sacrées et esthétisons l'instinct par quoi la pensée se délivre et se fortifie.

La musique est *naturellement* disciplinée; c'est pourquoi il faut qu'elle demeure très libre. Elle est dominée par un ordre primordial, une numération idéale qui prend

forme dans le rythme. Cet ordre, ce rythme sont en nous; c'est ce qu'on appelait le calcul secret de notre âme. Ne demandons pas aux autres d'écouter en nous. Ils n'y entendraient rien. Ecoutons-y nous-mêmes. Les doctrines sur la beauté sont vaines et fausses.

Qu'est-ce que la beauté? On répondait : Question d'aveugle!...

Spécialement, à ce propos-ci, on pourrait répondre : Question de sourd!

Il faut entendre profondément. L'acoustique est la base de la musique, mais ses effets se prolongent infiniment et il y a aussi une acoustique spirituelle. Tout le domaine vital, du sensoriel au spirituel, la musique le traverse. Les sensations sont des promesses de rêve. La vérité est en partie dans ce qui existe, mais elle est surtout dans ce qui est en train de devenir. Rêver c'est imaginer, *au delà de ce que nous sommes*, ce que nous pourrions devenir de meilleur. On penche à imiter ce que l'on voit; il vaut donc mieux voir de belles choses. C'est la morale de l'art; elle est tout individuelle et chacun

doit chercher l'espèce de beauté qui lui convient.

Aujourd'hui, où l'on s'occupe beaucoup de musique, quand nous voyons des personnes se plaire à en entendre qui nous semble mauvaise, nous nous demandons si elles ne sont pas les prisonnières d'une habitude et si, en s'écoutant profondément, elles ne percevraient pas la dissonance.

On devrait inscrire au fronton des conservatoires de musique ce précepte : « Ecoute-toi toi-même ! »

C'est la seule règle, mais elle est souveraine. Il faut que la musique qui règne hors de nous s'accorde avec celle qui règne en nous.

Nos pensées obéissent à des rythmes qui s'incarnent. Le corps semble leur céder dans l'allure et dans le geste, mais ils s'alentissent, s'affaiblissent au charme de la chair et les voici morts dans la stature.

La musique toute de sonorité, pendant un temps, fut comme une fleur coupée. On l'avait isolée de la poésie et de la danse.

La danse est du mouvement sculpté. Lors-

qu'elle avait une valeur d'art on la dénommait *l'orchestique*. La seule danse qui ait conservé le caractère orchestique c'est la valse. Elle est le poème par geste de l'attraction du rythme et de la matière et de leur lutte pour s'unir. La musique s'accomplit quand le rythme domine leur communion de sorte que le mouvement se perpétue.

Le poète d'*Eleusis* a dit le symbolisme de l'écriture et il définit l'écriture du *son fixé*. En réalité le son était au delà ; il s'est réfléchi, il s'est éteint dans la lettre ; elle l'a résorbé. Mais l'écriture est aussi et d'abord du *rythme fixé*.

Le geste d'écrire comme celui de danser, comme aussi le geste du chef d'orchestre qui écrit vraiment l'œuvre en synthèse sont au plan de contact des arts musiques et des arts plastiques, arts du mouvement, arts du repos. Et d'ici l'on peut apercevoir la genèse de cette musique intégrale partant d'un rythme interne, mystérieux, souvent insaisissable comme la pensée, traversant un corps, chose fixe et délimitée, pour s'épanouir dans l'air mis en vibration où le mouvement se fait sonorité. Et, le fluide lyrique voyageant ainsi d'être en

être, se vérifie la définition, disons l'indéfinition d'André Gide : « La musique est ce qui propage l'ondulation de l'âme jusqu'à l'autre âme. »

Imaginez trois personnes réunies dans une chambre : un vieillard, un jeune homme, une petite fille. Chacune d'elles lit un livre en harmonie avec son âge, ses penchants.

C'est le soir ; tout est calme. On entend la palpitation des êtres et des choses... Le vieillard aura un rythme lent, pensif, alourdi de souvenir, solennel ; le jeune homme un rythme actif, énergique, précipité vers l'avenir ; la petite fille un rythme ingénu, léger, indécis, insouciant...

Si l'une de ces trois personnes rompt le silence, elle parlera selon ce rythme et sa voix prendra un accent approprié, une couleur spéciale.

Du triple sujet que nous venons d'indiquer, un musicien pourrait composer un contrepoint, faire un morceau de cette musique de chambre qui est vraiment, en sa sobriété et sa réserve, la musique absolue de l'être, la musique de Psyché.

De la musique s'évapore des âmes joyeuses, de la musique découle des âmes douloureuses. L'art la transpose et la synthétise. A des instants d'action machinale, si nous murmurons un chant ou si nous chantons mentalemument, ce chant de joie ou de tristesse est la voix même de notre être, l'expression spontanée de notre émotion; le chant énoncé continue le thème du cœur; il est l'éclosion de celui qui germait en nous et qui sort de nous comme une plante sort de la terre. Si on déracine le chant, il se fanera comme la plante.

C'est ce qu'on se dit très peu. Les hommes de notre société ne connaissent plus leur vie individuelle. Ils se trouvent devant eux-mêmes comme devant un ami d'autrefois qu'on hésite à reconnaître, et si une circonstance heureuse fait renaître leur chant intérieur, ils se demandent où ils l'ont entendu.

On a trop socialisé la musique.

La technique nous domine; et nous ne voyons plus la musique que dans les œuvres des musiciens professionnels. Ces musiciens négligent souvent de puiser aux sources vives

ce qui doit la renouveler sans cesse. Au bout d'une période de progrès matériel, la musique s'est trouvée un peu stagnante. Certaines mélodies se sont imposées et imprimées tellement que nous les répétons en croyant les inventer. Nous chantons tous de mémoire plus que d'instinct. L'instinct on l'a couvert jusqu'à l'étouffer. De pauvres petits enfants ont envie de chanter : on les force à se taire pour apprendre les notes. Il y en a qui ne pourront jamais savoir ce qu'il y avait dessous.

La musique s'est trop objectivée. Elle est devenue littéralement un *objet,* objet d'art et de commerce. On la vend, on l'achète. C'est une chose de coquetterie et de gloriole. On pense qu'elle est précieuse et qu'elle vient de loin. Mais on ne se rappelle plus d'où elle vient.

Sans doute les artistes de génie qui ont *délivré* la musique, captive au fond de l'âme des peuples, et — de toutes les aspirations concentrées en une œuvre — ont érigé ces symphonies, ces oratorios comparables à des temples grecs, à des cathédrales gothiques, ces artistes ont accompli une création admi-

rable. Mais le nombre est restreint des hommes qui lèvent la tête en passant au pied de ces monuments et qui en reçoivent quelque chose.

Tandis que la musique se transposait ainsi en œuvres, *le sentiment* de la musique diminuait dans la foule. La foule avait donné à l'art trop de ses forces. Les grands musiciens avaient marqué des étapes presque surhumaines à la voie que nous suivons et la foule ne se sentait pas le courage d'y atteindre. Alors entre la vie et les œuvres se glissèrent des musiciens d'industrie habiles à se servir de l'outillage nouveau pour atrophier les initiatives et dessécher les sources.

Heureusement une renaissance s'opère. Le mouvement folkloriste, la recherche des chants populaires, c'est un retour à la nature en même temps qu'à la pensée. Quand on est porté à généraliser, en art, on va vers les légendes où l'âme des races est restée entière, hors du temps. Les thèmes populaires sont des légendes sans paroles, ce sont de petites sources à couvert où les esprits viennent s'abreuver.

Au fond de ces thèmes populaires, on retrouve les chants individuels, les rythmes intimes, et l'on se rappelle que si la musique est le langage des dieux, c'est que les dieux sont les figures représentatives du mystère qui retentit en nous.

***

De toutes les facultés où se révèle l'âme, celle de chanter est la plus universelle et la plus simple.

Quel mystique a dit que : « Nos âmes sont des stations de Dieu »... ?

L'âme individuelle est un havre qui subit doucement mais immédiatement les mouvements de l'âme océanique.

On dirait qu'un retour de la terre l'enferme, mais rien ne l'isole et c'est la même eau, ondoyée du même courant ici-bas que là-haut. Aussi tout ce qui passe sur la joie du ciel fait ombre dans notre âme.

Or, rien n'est exaltant comme les chants de source qui la gonflent à plein bord. La vie se propulse, les vibrations se desserrent et

s'alentissent jusqu'à s'immobiliser dans la pensée.

L'adagio est le lac des méditations profondes. Ici s'épand en nappes calmes le fluide à images qui est en nous comme l'eau sur la terre et, dans l'onde lyrique qui vient de couler en lui, un penseur reconnaît le mirage de ce qui l'environne et de lui-même. Des êtres instinctifs, en même temps, disent leurs mirages plus vifs, andantins ou allègres, et c'est de quoi l'on fait les chants populaires.

Dès qu'un homme se passionne, dès qu'il se meut vers la vie, cet homme engendre un chant. Ces chants individuels je les suppose aux chants populaires nés de l'accord d'âmes qui se chauffent au même foyer. Ce sont les chants individuels qu'il faut qu'on recueille quand on veut vivifier l'art.

Les battements du cœur de la vie retentissent au cœur de tout homme. Le chant dit nos passions. Un *cri* de passion module et se compose à mesure que l'instinct s'humanise et devient le sentiment. Et déjà chez les oiseaux le cri est devenu un chant. Il n'a pas l'intonation pathétique que donne la voix

humaine. Pourtant c'est une succession graduée, une mélodie. On peut noter le cri de certains animaux, il est expressif de sensations. Celui des oiseaux a moins d'accent, mais il est plus pur. A force de planer dans l'air silencieux et de frôler là-haut ce que nous appelons le ciel, ils ont spiritualisé l'instinct. Leur voix s'est nuancée, elle s'est mise à dessiner les courbes capricieuses de leur vol. Ils sont très attachés à la terre, presque aussi dépendants d'elle que les fleurs. Leur chant est encore une émanation de la terre; ils le tirent plutôt de ce qui les entoure que d'eux-mêmes. C'est la musique de la flûte de Pan. C'est le chant se dégageant en lignes humaines de la nature.

Le paysage est plein de germes lyriques. Aux heures intenses de l'été la terre est rumorante et ceux qui s'y sont penchés savent la mélodie qui ondoie à travers ses aromes.

Je voudrais à ce propos localiser un instant ma pensée en vous disant combien, dans ce pays surtout, de longs fils d'ombre et d'instinct nous relient à la nature vierge, à la nature

profonde où l'or merveilleux de nos désirs était pur avant que des nains avides, incapables d'aimer, y fussent descendus pour le maudire. C'est peut-être la cause de l'impuissance de quelques artistes belges qui ont voulu s'abstraire, qui ont tenté d'exprimer par la musique des sujets métaphysiques ou d'histoire extérieure, qui ont tenté de s'exprimer par les moyens analytiques de la scène.

On a eu raison de dire que les hommes de notre coin de terre parlent avec peine. Ce qui leur est pénible c'est de fixer uniment leurs idéations. C'est toujours détruire quelque chose tant leur idée se cache dans un massif de sensations. Ils ne la donnent bien qu'enveloppée. Aussi l'individualisme n'a-t-il pas ici le sens que lui prêtent les peuples exclusivement latins. Pour ceux de notre race mêlée de germanisme, s'individualiser c'est *s'universaliser;* c'est au fond d'une épaisse forêt qu'ils découvrent le lac de songe et la nature qui s'y reflète est trop luxuriante, trop lourde et trop complexe pour qu'il leur soit possible d'en dégager une ligne nette. Sollicités par le

mystère qui afflue à leur pensée et l'engorge, au moment de dire, ils se rejettent en deçà de la région trop claire où la vie est nue, où les plantes sont laides comme au lit d'un étang desséché, ils se replient dans le silence pour écouter et écouter encore.

Cette peine, je l'éprouve; sans rien regretter de ce que j'ai pensé, je regrette presque tout ce que j'ai dit déjà.

Il me semble que des paroles trop rationnelles me trahissent. J'aurais voulu tout exprimer par un conte ou une parabole.

Il avait raison celui qui affirmait qu'on ne doit pas parler de la musique, qu'il faut seulement qu'on l'écoute. Gardez ce conseil pour en résumer, tout à l'heure, notre entretien. Dites-vous qu'au lieu de discours, c'est le balancement des ramures, c'est le chant de l'oiseau de la forêt qui révèle à Siegfried son amour et sa destinée.

Mais Siegfried n'avait pas besoin d'être averti de ces choses, il n'avait pas vécu dans nos sociétés civilisées.

Si nous étions moins socialisés, si nous mettions un peu plus d'air et de lumière et

de silence entre nous, peut-être que nos enfants chanteraient avant de parler.

Le rythme est tout vivant au cœur de ces petits qu'on berce de chansons. Après qu'on a tenté, la journée durant, de délier leur âme pour leur apprendre à exister, c'est par un *lied* qu'on les ramène à eux, qu'on les remet en harmonie avec eux-mêmes, qu'on les apaise. Ils s'endorment! N'est-ce pas pour aller chercher très loin en eux, au fond de la nuit d'où ils viennent, l'écho du chant familier qu'on leur a fait entendre?...

Tandis qu'ils grandissent, l'écho s'approche, leur petite personne se meut plus aisément vers le jour; la voix intérieure et la voix extérieure se mêlent et ils finissent par les confondre comme si elles étaient le mirage l'une de l'autre.

Il y a ainsi des êtres que la musique a élevés, dont elle a accompagné les plus chères illusions, dont elle a avivé la sensibilité et comme ils ne la séparaient pas de la vie, ils n'y ont réfléchi que le jour où ils se sont mis à considérer la vie.

Rien n'est plus humain que cette influence

occulte; ce qui peut paraître exceptionnel, c'est qu'on arrive à la connaître et qu'on veuille l'entretenir.

Les Grecs associaient la musique à la vie. Ils en parlaient comme d'un élément de vie. Ils avaient éprouvé la consonnance de la musique et de la vie. Ils en assimilaient les principes. Ils entendaient que la musique vient de haut sur nous et en nous. Ils disaient qu'elle sensibilise la gravitation des astres et celle des âmes. Nos âmes sont aussi de petites planètes qui s'attirent l'une l'autre en dégageant des ondes.

Retenons au moins que la musique qui touche nos oreilles n'est qu'un reflet, le reflet d'une essence qui aurait pu se manifester par la lumière à nos yeux, car toutes les apparences se confondent aux centres et aux sources. Le reflet s'est fait plus intense pour venir au plus obscur de notre âme; il y a pénétré, il s'y est épandu, accomplissant le plus long voyage d'une apparence de vie pour aller de l'infini au fini.

***

Les physiciens qui regardent superficiellement la vie et qui l'expliquent ne parlent que de la formation du son. Toutefois l'unité du phénomène lyrique est telle que nous pourrons le saisir en sa profondeur en acceptant ce qu'ils nous proposent comme le *symbole* de ce qui *est*.

Le mouvement du corps qu'une force attractive fait osciller et vibrer c'est le mouvement de l'être que la passion attire en dehors de soi.

La vibration physique et la vibration psychique s'assimilent. Selon qu'elles se produisent dans l'air ou dans un fluide plus subtil, elles font naître des ondes sonores ou des ondes passionnelles et nous en recevons des sensations ou des émotions.

Partout, dans la nature ou dans l'art, ce *mouvement originel* apparaît : une vibration naît de l'action et de la réaction. Les ondes se dilatent et se contractent en formant des nœuds de vibration qui sont les foyers du son ; c'est où le son qui allait mourir se ravive.

Deux masses de sons, deux accords se

meuvent l'un vers l'autre ; il se produit des nœuds d'harmonie, des dissonances qui se résolvent par la modulation et créent des tonalités nouvelles.

Deux vagues en flux et reflux se rencontrent. Elles s'élèvent l'une contre l'autre, se nouent, se déchirent et retombent en confondant leurs eaux et leurs mouvements répétés produisent la marée qui est le geste d'aspiration de la mer, le mouvement du désir de l'inconscience absolue vers l'intelligence absolue.

Une page lyrique figure cette aspiration : le prélude de *Lohengrin*.

Lohengrin est un des premiers drames où Wagner ait restitué à la musique le sens de vie que nous cherchons à y découvrir. Ce drame pourrait s'intituler *Le Cœur d'Elsa* (1). Elsa ressemble à Psyché. Le cœur d'Elsa est troublé, il est menacé. Il aspire à s'élever vers qui le sauvera. Lohengrin arrive à son appel. C'est l'attraction de l'être sensible et

(1) Voir la « Lettre à Villot » qui précède la traduction des *Quatre Poèmes d'opéras*.

de l'être idéal. Ils se touchent, mais ils ne peuvent pas se connaître. Un mystère les sépare. Instiguée par Ortrude qui personnifie l'instinct de négation, Elsa interroge Lohengrin et rien que ce doute qu'elle lui exprime le force à partir. L'absolu, le divin qu'elle avait invoqué lui était présent. Elle devait l'aimer, le comprendre en son cœur. Elle l'a perdu en voulant l'expliquer et elle retombe tristement à la terre d'où elle s'était exaltée un instant.

Le prélude de *Lohengrin* en son crescendo et son décrescendo supportant l'apparition rayonnante dégage cette ligne essentielle du drame. On considère trop exclusivement Lohengrin dans ce drame. C'est Elsa qui subit le charme de l'apparition et elle l'a suscitée. Pour obtenir cet éclairement il a fallu que son âme s'élevât par le mouvement que nous venons de dire.

Toutefois, si cette courbe d'aspiration est pareille à celles de la vie, elle est plus puissante, elle nous mène plus haut. Par la vertu de la musique nous avons l'illusion d'entrer en communion avec le mystère.

L'illusion ne dure pas parce que *la musique ne dure pas*.

Les arts plastiques fixent l'image, tandis que le son se détruit en naissant.

Un tableau, une statue sont l'œuvre même. Une partition ne nous laisse que le signe de l'œuvre et il faut que nous fassions l'effort de la ressusciter. Nous avons vu des personnes qui ne savaient pas déchiffrer la musique rester devant une partition ouverte avec la nostalgie des chants qu'elles avaient entendus...

La musique n'expose pas la vie, elle la suggère; le son en soi n'a pas de durée appréciable, pas plus de réalité que le point dans la ligne. Il passe comme les lueurs phosphorescentes à la surface de l'eau. C'est un peu d'idéalité devenue sensible. Apporteur de la bonne nouvelle, il s'efface aussitôt qu'il nous l'a annoncée; nous voudrions le saisir : sa voix a déjà disparu dans la lumière et nous le cherchons... en nous demandant de quelle nature il est.

C'est le mouvement des choses très sensibles qui subissent l'attraction de la terre,

mais si légères que le seul contact les resoulève et, avec une rapidité de fuite, elles remontent. Recomposant le geste dans le décor au ciel argenté d'un poème de César Franck, *Rédemption* ou les *Béatitudes*, nous dirions qu'un ange vient de toucher un être en prière. L'être a levé la tête, l'ange remonte, le visage reporté vers le ciel d'où le baignent des clartés.

Mais à celui qui priait, le geste harmonieux a tracé une destinée en lui communiquant l'ardeur pour l'accomplir, car la musique nous passionne d'avance pour la beauté qu'elle va nous révéler. Souvent, il en résulte un grand trouble. On ne l'entend bien qu'après l'avoir entendue, *en y songeant*. En y songeant aussi vous vous demanderez si nous traitons toujours la musique comme il convient et si à force de « faire de la musique » et de répéter les sonorités pour l'agréable sensation qu'elles nous procurent, nous n'empêchons pas les ondes de se propager et la vraie musique d'apparaître comme quand on empêche une corde de vibrer en y ramenant trop vite la main.

Les moyens mécaniques nous y incitent et notamment le piano dont Rubinstein disait qu'il est l'appareil photographique des musiciens parce qu'on y prend en réduction les paysages symphoniques et qu'il est une cage pour les rayons sonores comme l'appareil photographique pour les rayons lumineux. Bien des artistes de notre temps ont traité l'art comme l'eussent fait des photographes.

On ne devrait enseigner la musique aux enfants qu'en complétant l'enseignement technique par de petites fables qui charmeraient leur imagination et la mèneraient au delà des notes.

En leur montrant le thème d' « Au clair de la lune », par exemple, on leur dirait par un conte toute la mélancolie de l'aventure de Pierrot ; en jouant le thème ensuite, fût-ce avec un doigt, ils auraient l'impression d'un drame à la taille de leur âge.

Plus la corde est longue, plus le son est grave. C'est vrai des cordes de l'être, des cordes intimes que la musique fait résonner.

Ceux qui menaient la musique jusqu'en plein espace astral en proposaient une

conception panthéiste que nous pouvons accueillir.

Ils parlaient de l'harmonie des mondes, ce qui a fait dire qu'ils n'avaient jamais entendu ces harmonies que dans leurs rêves. Il serait plus étonnant qu'ils les eussent entendues autrement. Ils étaient mal placés pour cela. Mais si nos rêves sont en rapport avec nos sensations, s'ils les continuent et les achèvent, on peut leur accorder de la réalité.

La vie ne se borne pas à notre horizon. Le son cesse-t-il où nous cessons de l'entendre?

Sans avoir la perception extérieure de l'harmonie des mondes, nous pouvons en avoir l'intuition par l'harmonie de ces silences vivants qui deviennent si intenses aux minutes d'émotion.

Tous ceux qui ont entendu le chant de la mer et qui y ont perdu le sentiment des limites savent comment l'âme s'alimente au jeu universel des forces. Si l'univers n'est qu'un fait unique et harmonieux, à quelque point de vue *élevé* qu'on se place, on peut

en saisir l'essence, et, à travers un thème isolé, entendre toute la symphonie.

Chaque son contient en germe des sons complémentaires.

Dès qu'on touche une note, un son ferme, il s'en échappe des sons de plus en plus subtils qui l'enrayonnent : *les sons harmoniques !* On les entend distinctement dans la sonnerie des cloches. Par allusion à cet éparpillement des ondes, on devrait dire le « distintement » des cloches.

La région où ces sons retentissent est intermédiaire au connu et à l'inconnu. C'est là seulement que se réalise l'harmonie naturelle. Une région pareille existe pour nos sensations. Elles ont aussi leurs harmoniques qui les mènent en perspective vers l'esprit et tous les peuples en qui la nature n'est pas étouffée y sont attentifs.

Cette tendance à prolonger la musique est indépendante d'une civilisation. Elle apparaît en des chants tout à fait primitifs.

Ainsi un chant de trois ou quatre notes dessine une courbe qui revient plusieurs fois sur elle-même, lentement, monotonement,

dans un orbe étroit. C'est le chant d'une tribu vivant dans un petit cercle d'appétits et d'actes quotidiens. Mais il porte une marque nostalgique profonde, la marque des existences liées par la fatalité de l'instinct et, de temps en temps, une lueur y passe; quelque chose comme un sentiment, une promesse de pensée.

Des peuples désignent la dernière note de leur gamme par ce nom : « la Cloche d'attente ». Il caractérise le sentiment de l'inachevé qui est au bout de bien des chants populaires.

La plupart de ces chants aboutissent à une note d'un accent singulier qu'on a appelée « la note absurde »... Absurde en effet pour des esprits accoutumés aux transitions calculées, aux terminaisons certaines. Cette note distante, projetée vers l'avenir, durement comme un cri ou timidement comme un regard d'appel et dont l'écart grimaçant ou d'une gaucherie gracieuse semble annoncer qu'on va recommencer le chant dans une tonalité nouvelle, nous détache de ce que nous venons d'entendre pour nous porter

au delà vers tout ce qu'on ne peut pas saisir.

Cette intonation naturellement mystique s'est effacée sous les richesses et les parures de l'art. La musique, en devenant indépendante, place son but en elle-même et s'organise en système à la façon des philosophies; ses conclusions toniques semblent fermer la porte à toute la vie nouvelle. Le cercle jadis entr'ouvert s'est fermé et l'accord parfait se scelle puissamment jusqu'à ce que le doute des esprits vienne briser le sceau et déranger cette tonalité moderne où tout semblait s'être parachevé.

La musique des Grecs avait gardé en ses formes rigoureuses une attitude expectante et nous aimons y voir l'équilibre de leur sensibilité et de leur raison.

Etendue en respiration aisée vers des horizons clairs, finement accentuée et modelée de lumière, elle se disposait sur un plan. Elle était liée au poème qui en faisait la perspective profonde. Elle était diaphane, c'était une lyrophanie; c'était un voile jeté sur le poème et, sous cette musique modulant à même la pensée, les images moins consis-

tantes, ainsi qu'au fond d'une eau limpide, demeuraient vives.

La vie interne et la vie externe avaient alors la même orientation. Elles évoluaient en prolongement l'une de l'autre, autour du même axe.

La musique qu'on peut appeler *moderne* avec sa force de certitude, ses cadences parfaites et cette allure raisonneuse qui donne aux propositions lyriques l'aspect de syllogismes, s'enferme pour abstraire en théorèmes mathématiques le jeu des âmes et elle le fait avec l'espèce de foi de l'époque, cette foi en l'absolue conscience humaine qui semblait vouloir marquer dans l'univers la place où Dieu s'arrête.

Les dernières œuvres de Beethoven sont au détour de cette époque vers la nôtre.

La Neuvième Symphonie érigée au seuil de ce siècle illumine toute la route jusqu'à Wagner. La notion de l'harmonie libérée de la doctrine redevient alors une notion d'art. On brise, pour la refondre, la pensée raide et stricte. La sensibilité accumulée en masses compactes se fluidifie, recrée aux forces une

atmosphère où elles puissent librement se mouvoir et, dans les limites restreintes de la formule mélodique, se projettent, pour l'infiniser, des reflets, des mirages, des enharmonies spirituelles et c'est la musique de l'orientation contemporaine des êtres.

Beethoven nous est contemporain. L'Ode à la joie qui couronne, tel un gigantesque chant populaire, la Neuvième Symphonie, se retrouve au cœur de la Tétralogie dans le poème de *Siegfried*, quand le héros, après avoir brisé la lance de Wotan, s'élève à la sérénité de l'aube (1).

Ce passionné désir de la joie d'être libre n'est-ce pas ce qui se dégage impérieusement aujourd'hui du chaos social?

Il est remarquable que la musique oscille du doute à la certitude comme la vie et selon son rythme.

Le chant des peuples incultes manifestait l'être qui cherche toute satisfaction en dehors de soi; il s'ouvrait à la nature extérieure ainsi que les fleurs, puis, peu à peu,

(1) Analogie toute poétique, bien entendu.

une lueur interne l'attirant, le chant s'est concentré.

C'est la force des hommes de ce temps-ci d'être devenus conscients de l'instinct, d'y avoir consenti, d'avoir rouvert les fenêtres afin que les plantes sauvages du jardin puissent rentrer avec le soleil dans les maisons.

Maintenant la lance où s'inscrivait l'ancien pacte est brisée. La conscience de Wotan est baignée du doute salutaire qui empêche un homme — si puissant qu'il soit — de se limiter. Sous l'action de la souffrance le cercle s'est rouvert. La musique n'est plus d'affirmation mais de compassion et d'attente.

Elle s'oriente au désir fervent. C'est pourquoi tout va vers elle, lui demander l'ineffable, ce qu'on ne peut pas dire, ce qu'on pressent, ce qu'on devine, et les choses mêmes frémissent de vie à ce qu'elle leur annonce. C'est l'émoi silencieux du feuillage aux environs de la mer.

Voyez autour de nous les théories de couleurs, les nuancements subtils, la mélodie des images et la ligne vivace dont les objets

se rythment comme pour entrer en communion d'inquiétude avec nous et vivre humainement la minute durant laquelle ils évolueront vers un état nouveau.

La musique se réincarne; elle redescend à la terre et, émue comme un être de se retrouver sans orgueil parmi des êtres, elle exaspère sa sensibilité.

Depuis Wagner, les plus belles œuvres nous sont venues des Russes et des Français. Elles attestent une crise de sensibilité qui transparaît à leurs livres.

La musique est plus intense aux heures douloureuses et un peu plus tard, d'un peu plus loin, on pourra reconnaître au mouvement lyrique d'aujourd'hui comme au sillage vaporeux montant d'un fleuve caché dans les terres, le large courant passionnel qui traverse nos régions pour en modifier le climat.

MESDAMES, MESSIEURS,

Le théorème de la vie n'est sans doute qu'un théorème d'harmonie et ceux qui enten-

dront intimement la musique, entendront les accords de l'être.

Vous n'ignorez pas la sympathie qu'il y a entre la voix et le regard d'un être. Il faudrait toujours écouter la musique en songeant à un regard. Il faudrait l'écouter comme si c'était la voix de quelqu'un qui va apparaître.

Février 1895.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Comment nous entendons la musique. . . .	11
Préface à la musique de piano de Schumann .	23
Préface à la musique de Grieg	57
Préface à la musique de César Franck . . .	75
Préface à la musique de Guillaume Lekeu . .	85
Préface à un livre sur le wagnérisme en Belgique	93
Préface au « Vaisseau Fantôme »	101
Préface à « Siegfried »	109
Préface à « Tristan et Yseult »	129
Préface à une représentation de « l'Anneau du Niebelung »	145
Préface à une psychologie de la musique . .	165

Bruxelles. — Imp. écon., N. VANDERSYPEN, r. de Trèves, 38.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Libr
University o
Date Du

a39003 001847358b

ML CE
0060
.B46 1899

BELVAL, MAURICE
PREFACES POUR DES MUSICIEN 1465109

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 08 02 20 15 6